

جامعة منتوري قسنطينة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الأدب

مجلة علمية متخصصة و محكمة

تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها

العدد 09 السنة 1429 هـ 2008 م

ISSN IIII- 4908

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الآداب

مجلة علمية متخصصة ومحكمة
تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها
العدد 09 السنة 1429 هـ 2008 م

ISSN 1111-4908

الآداب

مجلة علمية متخصصة محكمة تهتم بنشر الدراسات
و البحوث الأصلية.

قواعد النشر بالمجلة:

1. أن يكون البحث جديدا و لم يسبق نشره.
 2. أن يتبع البحث الأسس العلمية المتعارف عليها في عملية التوثيق بالإحالة إلى المصادر والمراجع في الهوامش.
 3. المواد المقدمة للنشر ينبغي أن تكون ضمن 20 صفحة على الأكثر ومطبوعة على الحاسوب (الكمبيوتر) و على ورق A4 أي 29.7 X 21 سم.
 4. تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم السري.
 5. البحوث و الدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
 6. البحوث المقدمة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
 7. الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم.
- ترسل البحوث والدراسات باسم: رئيس التحرير على العنوان الآتي:
- مجلة الآداب قسم اللغة العربية و آدابها كلية الآداب واللغات
جامعة منتوري قسنطينة. 25000 الجزائر.

هـ/فاكس: 0021331818804

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

مرة أخرى ، تحول الشواغل الملحة والصوارف الطارئة دون أن نكون في الموعد المضروب مع قراء مجلتنا . ولكن عزيمتنا على متابعة السير في الطريق الذي سلكناه منذ إطلاقنا الأولى ، شددت من أزرنا وجعلتنا نتجاوز كل المعوقات ، وها نحن نقدم لمتابعي مسيرة مجلة " الآداب " عددها التاسع ثريا وحافلا ببحوث علمية تشمل مختلف جوانب الدرس اللغوي والأدبي . والمتصفح لمحتويات هذا العدد ، يتأكد ، كما هو متهود في الأعداد السابقة ، أن اهتمامنا لم ينحصر في مجال معين ، ولم يقتصر على تخصص دون آخر ، فثمة وقفة مع زوايا من تراثنا القديم سلطت الضوء على ظاهرة الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة في الأدب الأندلسي والمغربي ، وهي ظاهرة لا تُقرأ في دلالاتها الروحية فحسب ، بل تعكس آصرة القرى غير المنفصمة التي تربط الأمة مشرقا ومغربا ، تلك الأمة التي ما فتئت تخط صفحات مشرقة من تاريخها بمداد من دماء شهدائها الزكي الذين أبلوا البلاء الحسن واستبسّلوا في الذود عن حياض الشرف والذب عن بيضة العزة ، وذلك ما تلقاه ماثلا للبيان بقدر كبير من الألمعية واللفة الرصينة في بحث مأساة شاعر ومحنة فارس . إن ما نؤليه من عناية للتراث الأدبي القديم بوصفه الركيزة التي ينطلق منها كل مسمى لبناء حاضر مشرق ومستقبل واعد ، هو الذي يحفزنا للاهتمام بكل مسمى للتجديد ومواكبة ركب النهضة والانبعاث الحضاري . ولعل الباحثين ، في حركة تجديد الشعر العربي ، وخاصة منهم الباحثين من إخواننا في المشرق العربي ، سيكتشفون ، في بحث " هل كان رمضان حمود ثورة بتيمة " أن الدعوة إلى ما نُعت بشعر التفعيلة تزامنت في المشرق والمغرب ، وأن الشاعر الجزائري رمضان حمود حمل رايتها منذ عهد مبكر ، في مفتتح القرن المنصرم . والحرص على إحكام روابط التعارف بين المشرق والمغرب ، مضافا إليه مواكبة الجديد الذي أومأنا إلى أنه من ثوابت خط مجلتنا ، هو ما حدا بنا إلى إدراج بحث آخر ينطلق من مفهوم السرد ، متخذاً من مدونة تراثية ، هي " ألف ليلة وليلة " أرضية يرتكز عليها في تجلية ذلك المفهوم .

وإذا كنا في عدد سابق قد يمنا وجهنا شطر مفهوم التناص (وهو مفهوم جديد أيضا) مستكنهين حقيقة علاقته بالتلاص ، فقد ارتأينا المضي قدما في تعميق هذا المفهوم وتتبع تجلياته في الخطاب النقدي المعاصر .

ولم يكن حظ اللغة في عددنا هذا ضئيلاً ، على النقيض من سابقه ، إذ ارتادت بحوث عديدة آفاقاً واسعة في الدرس اللغوي ، قديمه وحديثه ، ففي القديم حرص باحث على أعمال النظر في مكانية لهجات الاحتجاج عند النحاة ، كما حرص آخر على تجلية قضية نحوية دقيقة عن طريق التعرف على موقفهم من توسط الخبر بين الفعل الناسخ واسمه في باب " كان وأخواتها " . وافتكت الدراسات المعجمية نصيبها ، في ما قدمه لنا باحث ثالث من تعريف بمعجم " المصباح المنير " ومكانته في اللغة العربية . وإلى جانب النحو والمعجمية ، حضرت البلاغة وجمالياتها منظوراً إليها من رؤى جديدة ، كما لا يخطئ البصر التنبه لها لدى توقفه عند ما حواه البحث الموسوم بـ " جمالية التناسيات الصوتية في التراث البلاغي " . على أن التجديد في البحوث اللغوية ، تمثل ، خير ما تمثل ، في البحث المتصل بالدرس الأسلوبي الذي اتخذ وجهة تطبيقية يقل وجودها في مثل هذه الدراسات ، ذلك أن تلك الدراسات يطغى عليها . في الغالب . الجانب التطبيقي التجريدي الذي يعيي أصحابه من الدارسين العرب ، في أحيان كثيرة ، تنزيله على نصوص مختلفة . وقد تخير صاحب البحث مدونة سردية ذاع صيتها واحتفى بها النقد العربي منذ صدورها ، نعني رواية عرس الزين الذي ارتحل عنا إلى عالم الأبدية مبدعها الطيب صالح ، منذ أيام معدودات ، ونحسب أن مسمى صاحب البحث ربما كان كفيلاً بتمكيننا ، ولو جزئياً ، من تلمس إمكان تطبيق الأسلوبية على هذا الجنس الأدبي ، وما يكتنف ذلك من محاذير ومزالق ، ومدى جدوى ما يسفر عنه من نتائج مؤدية إلى مزيد من الإحاطة بالخطاب الأدبي .

وخلاصةً ، نؤكد لقراء مجلتنا ، حرصنا المتواصل ، على تقديم الرصين المفيد من ثمرات فكر الباحثين ، الشاملة لكل مجالات الدرس اللغوي والأدبي ، غير مشترطين سوى الالتزام بمتطلبات المنهجية والصرامة الأكاديمية ، آمليْن أن نتمكن من استدراك التأخر المسجل في دورية المجلة ، منذ العدد السابق ، بإذلين ما نملك من جهد ، من أجل صدور العدد الجديد ، في أجل قريب ، إن شاء الله .

والله ولي التوفيق .

رئيس التحرير

أ . د . حسن كاتب

مأساة شاعر

ومحنة فارس

د/ أحمد فليح

أستاذ مشارك

رئيس قسم اللغة العربية

جامعة جرش / الأردن

تقدمة:

الحمد لله، ولا قوة إلا بالله، والصلاة والسلام على رسول الله، النبي العربي
الأمين، محمد بن عبد الله، أما بعد؛

فهذه قراءة، ومقاربة شاعر جاهلي فارس شجاع، كريم معطاء، أحنى عليه
ريب المتنون، وصروف الدهر، واحترمه سيف القضاء، فكان قدره مقدوراً أن يصير
إلى ما صار إليه، جل الفرسان الشجعان، والقادة الزعماء الكرماء، فالمرتبة يعتام
الكرام أبداً، والسيل حرب للمكان العالي، وأفاضل الناس أغراض لدى الزمن.

الشاعر الفارس، شيخ القبيلة، ورأسها المجد، والكرم الوصول، هو صخر بن
عمرو بن الشريد أخو الخنساء، ظلت ترثيه حيناً من الدهر، وتتفجع عليه، أسيء
ولوعة، تنفطر لها القلوب.

كان صخر من عترة عربية كريمة، ومن أرومة خيرة فاضلة، يعترف بها
الناس، قال ابن قتيبة:

وكان والد صخر يأخذ بيدي ابنه صخر ومعاوية، ويقول أنا أبو خير
مضر، فتعترف له العرب بذلك.

وكان فارس بن سليم قالت الخنساء⁽¹⁾:

بني سليم ألا تبكون فارسكم خلي عليكم أموراً ذات أمرا⁽²⁾

وساد عشيرته منذ صباه:

رفيع العماد طويل النجاد ساد عشيرته أمردا⁽³⁾

وكان جواداً وصولاً، كريماً فضولاً، ولا سيما وصله لزوج أخته الخنساء
الذي كان مبذراً متلافاً، قاسم صخر أخته الخنساء ماله ثلاث مرات في دهره، وفي
المرّة الأخيرة، طلبت إليه زوجه ألا يمنحه من خيار ماله، فغضب صخر وقال:

والله لا أمنحها شراها ولو هلكت مزقت حماتها

وجعلت من شعر صدرها⁽⁴⁾

وتذكر الخنساء أن ذاك دعاها إلى أن لبست الصدر هذا حين هلك.

وقالت الخنساء في كرمه:

وإن صخراً لحامينا وسيدنا وإن صخراً إذا نشتو لمنحار
أغر أبلج تأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار
ومن أجل ما قالته في عفته:

لم تلفه جارة يمشي بساحتها لريبة حين يخلي بيته الجار⁽⁵⁾

وهذا يذكرنا، في التو، بقول عنترة العبسي:

وأغض طرفي إن بدت لي جارتي حتى يوارى جارتي مأواها
وهي لعمرى قيم عربية سنية.

وكان صخر فارساً شريفاً جريفاً، خرج في غزاة فقاتل فيها قتالاً شديداً، وأصابه جرح رغب، فمرض من ذلك فطال مرضه، وعاده قومه⁽⁶⁾ وقال أبو عبيدة: فلما طال عليه البلاء، وقد نتأت قطعة مثل اللبد في موضع الطعنة، واسترخت، قالوا له: لو قطعناها لرجوناً أن تبرا، قال: شأنكم، الموت أهون علي مما أنا فيه، فقطعها فيئس من نفسه، ومات⁽⁷⁾.

ولما وقع له ذلك، سمع أخته الخنساء تقول: كيف صار صبره؟ فقال صخر:

أجارتنا إن الخطوب تنوب على الناس كل المخطئين تصيبُ
فإن تسأليني هل صبرت فلاني صبور على ريب الزمان صليبُ
كأني وقد أدنوا إلى سفارهم من الصبر دامي الصفحتين ركوب
أجارتنا لست الغداة بظاعن ولكني مقيم ما أقام عسيب⁽⁸⁾

وعسيب، كما يقول أبو عبيدة: جبل بأرض بني سليم إلى جنب المدينة،

فقبره هناك معلم، فمات فدفن هناك، فقبره قريب من عسيب⁽⁹⁾.

وكان أخوه معاوية قد قتل قبله، فخرج يطلب ثأره، فأدرك قاتل أخيه،
وفرس أخيه معاوية السماء معه، قد كان سلبها لما قتله، فقال له قومه: أهجهم،
فقال صخر: إنما أنفسنا أجل من القذع، ولو لم أكف نفسي إلا رغبة عن الحنى
لفعلت وكففت، وقال صخر في ذلك:

وعاذلة هبت بليل تلومني	ألا لا تلوميني كفى اللوم ما بيا
تقول: ألا تمجو فوارس هاشم	ومالي إذا أهجوهم ثم مالي
أبي الشتم أبي قد أصابوا كريمي	وأن ليس إهداء الحنى من شمالي
إذا ذكر الإخوان رقرقت عبرة	وحيت رمساً عند لية ثاوي
إذا ما امرؤ أهدى لمت تحية	فحيك رب الناس عني معاوي
وهون وجدي أنني لم أقل له	كذبت ولم أبخل عليه بمالي
وذي إخوة قطعت أقران بينهم	كما تركوني واحداً لا أخا لي ⁽¹⁰⁾

والبيت السادس يذكرنا بقول الشاعر دريد بن الصمة يرثي أخاه عبد الله:

وهون وجدي أنني لم أقل له كذبت ولم أبخل بما ملكت يدي⁽³⁾

وهكذا نرى حياة الرجل، كيف مرت بأطوار متفاوتة من المجد إلى المحنة، إلى
المأساة. ونلمس التحول المفجع، والأزمة الطاحنة، والتأزم المشهود في أطوار حياته
التي جسدها مقطوعة شعرية قصيرة.

فالدارسون، في المألوف، يعنون بالقمم من الشعر والشعراء، ويتأثفون
النخب، يديرون حولهم الدرس والتحليل، ويتجاوزون الصغار، المقلين المغمورين،
مع أنه رب شاعر مقل مغمور، أنقى وأصدق في تجسيد تجربته ونقلها بغنى فني، من
شاعر مشهور، خدمه الحظ، وأسعفه الزمن بنقل كل بيت شعر قاله. فالقلة والكثرة

ليست المعيار، على نحو ما اجترحه ابن سلام في طبقاته، ولكن النوع والعمق، والأصالة، والقدرة على نقل التجربة، بإسماح وتندية، وخطاب مؤثر، ورسالة واضحة، هي الفيصل، ومناط التفاضل، وموئل الاستحسان والاستحادة. وفي موروثنا الجاهلي مقطوعات يتيمة لشعراء مغمورين، هي لدى التحقيق وعند أهل العلم والنسفة، خير من دواوين فيها العجر والبحر.

هدف البحث:

الغرض الذي تترماه هذه الدراسة الإجابة عن سؤال: كيف استطاعت مقطوعة شعرية قصيرة لا تزيد عدة أبياتها على تسعة أبيات أن تشخص لنا تجربة إنسانية فريدة، ومأساة ومحنة، بصدق ودقة، مع أن شعراء آخرين لهم كعب صدق في هذه الباب، عجزوا عن نقل التجربة التي عاشوها بمثل هذه الفنية والمصادقية والأريحية، باستحقاق فني وموضوعي مشهود.

والهدف هو الإجابة عن ذاك السؤال، بعد أن اقترأنا تلکم المقطوعة وأدرنا الكلام على الفضاءات التي تضمنتها، وكيف نهضت بتلك الغاية بسمت خاص، ومذاق مكثف، وتعهدها المقطوعة بالمقاربة الأسلوبية والتحليل إلى العروق والشراین الصغيرة التي تقبع وراءها المعاني.

منهج البحث:

ومن تمام إعجابنا لهذه السيرة والمسيرة، وإخلاصاً لمنهج البحث رأينا أن نفصله إلى المفاصل الآتية:

1. المجد فروسية وإباء.
2. المحنة جرح من الأعداء.
3. المأساة غياب الوفاء.
4. المقطوعة

أما المجد فلقد ذكرنا في المقدمة ما يفني بالغاية، بالتعريف بالحالة الأسنى والأسمى من الفروسية التي عاشها صخر، فقد كان من أعرق البيوتات العربية، وكان فارس عشيرته، وكان الشيخ والزعيم، وكان الشاعر، وكان الجواد المعطاء، مرهوب الجانب، عزيز النفس، كريم الخاطر، وحسب هذه الخصال أن تجعل منه محل فخر، وموضع سطوة وقوة وتيه. ناهيك عن القوة المرهبة التي تحمل المرء آنذاك في أعلى عليين، وتحتلب له ما يشاء. وهذا ملموح في المقطوعة التي سنعالجها في إياها.

2. المحنة: أما المحنة التي انحدرت إليها شخصية الشاعر الفارس فهي إصابته بجرح بالغ، أفضى به إلى أن يصير طريق الفراش يشبه أن يكون جنازة، مله أهله، وضاق به نفسه وظل حولاً كريئاً يعالج، وما أبل من مرضه، وهذا أيضاً أفرزته المقطوعة بأمانته، وشفت عنه بوضوح في إلماحات تبين وتندغم أحياناً. فلا عز يدوم، ولا سعادة تستمر، فلا بد من رزء، ولا منجاة من احترام، ولا مناص من غرم، فلقد كان الفارس قبلاً ظهر الجواد فراشه، وأسنة الرماح أخطائه، والسيوف رفاقه، صار اليوم يشبه أن يكون جنازة، يتحلق قبله قومه يشاورونه، ويعاطونه الانقياد والطاعة، انفض اليوم عنه الناس، وضاقوا به، ولا يرى تقارع الأبطال، بل تراوده أشباح الموت، وهواجس الفناء، فتلك الأيام نداؤها بين الناس، وهذه كفيلة بخلق شخصية قلقة مأزومة، مترنحة، مستسلمة. فهذه هي محنة الشاعر، قعيد البيت، طريق الفراش عاجز، يتربص به ريب المنون، وكان قبلاً شيئاً آخر مختلفاً، فأوجد لديه حالة شعورية متناهية في الشدة والحزن والأسف، نلمحه بعداً، في نفثاته الشعرية الأسيانة.

3. المأساة: أما المأساة في حياة الشاعر، فهي فضلاً عن هذه النكبة والنكسة، في مجرى حياة البطل الفارس الشاعر، هي مأساته مع زوجته، وتلك لعمرى هي الطامة الكبرى، والقشة التي قصمت ظهر البعير، من قبل أنه أتى من حيث لا

يحتسب، إذ كان بحاجة إلى وفاء الزوجة، وعطفها في هذه الحقة، ووقوفها إلى جانبه، وإلى إخلاصها وولائها، إلا أنها أظهرت مفارقة عصفت بضمير الشاعر، وهزت نفسه، فكانت ضغطاً على إبالة، وهماً فوق هم، فما قصة المأساة:

تأصيل هذه المأساة يقتضي أن ننهد إلى كتب التراث نابشين وممحصين، كيما نقف على أبعاد هذه المأساة الإنسانية، في حياة هذا الفارس الشاعر، فبذلنا غاية الجهد، وربما وصلنا إلى ما يفني بالغاية، مع التحرز في إطلاق الحكم.

وتتجسد أبعاد هذه المأساة بالعلاقة غير السوية بين أنا الشاعر المريضة المفجوعة بالموت الوشيك، وزوجه، التي ينبغي أن تقف بجانبه، على ما هو مألوف معهود في حياة الشاعر، ونواميس الحياة السوية، وجاء في المظان التي يعززها معطيات القصيدة، قال ثعلب: كان صخر بن عمرو بن الشريد فتى من بني سليم، وكانت له أم تكنى به، وأخت تدعى الخنساء، فخرج ذات يوم يتصيد، فبينما هو كذلك إذ أغارت بنو عبس فاستاقوا النعم، فلما رجع من صيده رأى محلة قومه بلاقع لا عريب بها، فركب فرسه ثم أتبع القوم فقاتلهم حتى قتل منهم نفراً... وكانت بنت عم لصخر يقال لها سلمى، من بين السبايا فخلصها... فرأسته بنو سليم يومئذ عليهم، وقالوا له: اختر أي بنات عمك شئت، فاختار سلمى، فتزوجها، وكانت من أحب الناس إليه وأكرمهم عليه، وكانت أجمل نساء قومها، وكان صخر يعرف لها منزلتها وقدرها. ثم أن صخرأ خرج في غزاة له فأصابته جراحة شديدة فمرض منها، فكان قومه يعودونه، فقالوا لسلمى: كيف أصبح صخر اليوم؟ فقالت: لا أصبح حياً فيرجى، ولا ميتاً فينسى. وسمعتها صخر فشق عليه، وقال: هذه بنت عمي وأحب الناس إلي ومن بلائي عنها ما قد علمت، تقول هذا غرضاً وتمنياً لفراقى، أما والله، لئن عافاني الله لأقضي ما في نفسي عليها. ثم قال لها: أنت القائلة لعائدي كذا وكذا، أما والله، لقد نذرت فيك نذراً وإني لأرجو أن أفي به، قالت: وما نذرت، أخيراً أم شراً؟ قال: إن خيراً فخيراً، وإن شراً فشرأ. قالت: والله

ما اعتذرت مما قلت، وإنه للحق، ما عندك خير يرجى، ولا شر يُتقى. فأحفظته، ثم أتاه عائد آخر، فقال: كيف أصبح صخر؟ فقالت أمه: أصبح اليوم صالحاً بحمد الله، ما كان منذ اشتكى خيراً منه اليوم، وإنما لئرجو له العافية، وفي ذلك يقول صخر:

أرى أم صخر ما تجف دموعها ومَلّت سليمى مضجعي ومكاني⁽¹¹⁾

وفي رواية أبي عبيدة أن صخرًا غزا بني أسد بن خزيمة... فاقتلوا قتلاً شديداً، فطعنه دثار بن ثور الأسدي في جنبه، وجوي جرحه، فكان يمرض قريباً من حول حتى مله أهله، فسمع امرأة تسأل سلمى امرأته: كيف بعلك؟ قالت: لا حي فيرجى، ولا ميت فينعي، لقينا منه الأمرين، فقال صخر في ذلك، وسمع ذلك منها⁽¹²⁾.

وروى الخزاعة أن امرأته هذه كانت ذات كفل وأوراك، وكانت قد ملته، وكان يكرمها ويقدمها على أهله، فمر بها رجل وهي قائمة، فقال لها: أبيع هذا الكفل؟ فقالت: عما قليل - وصخر يسمع - فقال: لئن استطعت لأقد منك أمامي، ثم قال لها: ناوليني السيف أنظر هل تقله يدي، فدفعته إليه فإذا هو لا يقله، فعندها أنشد الأبيات⁽¹³⁾.

من هذه القراءات يستبين لنا الإجماع على صحة الواقعة، مع خلافات يسيرة في الهيكل العام للأحداث، وأنساقها. وهذا مؤشر على صحتها، ولا مشاحة في أن الرواية قد تتغير في الشكل حسب، مع أننا نشتم في هذه الرواية الجانب الشعبي المنمط في الروايات (الفولكلورية) وهي شنشنة ألفناها في قصص الفرسان وأخبارهم، من مثل حكايا عنترة بن شداد مثلاً، التي مرد الرواة على نسجها، أو نسقها، أو تأليفها.

فمأساة صخر تتمظهر في هذه الضدية المشهوددة بينه وبين الأم والزوج، يستعلن الغضب على الزوج، التي رضيت بالغدر وأظهرت الفحة البواح، والأم التي

لمس منها الحنان والوفاء. ثم هذا الاهتزاز بين الرجل الشاعر وزوجه: الزوج يتضور ألماً يشجى له القلب، وتهتز النفس ألماً، والمرأة تتضوع تيهاً وحسناً، يرتكس لها المرء إلى خيبة أمل، هو يعاني وجعاً ممضاً، وهي يورقها فراغ المرأة الحائلة إلى ترميل. وفي هذه الأبعاد جميعاً عروق إنسانية واضحة، فهي قصة إنسانية تستحق الشفقة والحزن والأسى، وقيمة بالتأمل والاعتبار.

والسؤال المشروع الذي ينقدح في الذهن، وينداح على الشفاه توأ: هل نهضت المقطوعة ذات الأبيات السبعة أو الثمانية، بالوفاء للتعبير عن مفاسل هذه التجربة، وما هي إلا الأدوات الفنية التي استرفدها الشاعر لينقل بها التجربة بدقة وأمانة، خلافاً لما عليه الروايات المعهودة.

والآن إلى الموضوع الآخر من هذه الورقة:

المقطوعة الشعرية:

وقال الأصمعي: لصخر بن عمرو بن الشريد:

- | | |
|---------------------------------|--|
| 1 أرى أم صخر ما تجف دموعها | وملت سليمى مضجعي ومكاني |
| 2 وما كنت أخشى أن أكون جنازة | عليك، ومن يغتر بالحدثان |
| 3 فأبي امرئ ساوى بأم حليمة | فلا عاش إلا في شقا وهوان |
| 4 أهم بأمر الحزم لو أستطيعه | وقد حيل بين العير والزان |
| 5 لعمري لقد أيقظت من كان نائماً | وأسمعت من كانت له أذنان |
| 6 وهي حريد قد صبحت بغارة | كرجل جراد أو دبا كتفان |
| 7 فلو أن حياً فانت الموت فاتته | أخو الحرب فوق القارح العدوان ⁽¹⁴⁾ |

وجاء في تجريد الأغاني لابن واصل الحموي البيت:

وللموت خير من حياة كأنها محلة يعسوب برأس سنان

بعد البيت الخامس، فصارت عدة أبيات المقطوعة ثمانية أبيات⁽¹⁵⁾.

أما رواية ديوان الخنساء، وهي لثعلب، فالأبيات ستة. وآخرها البيت:
وللموت خير من حياة⁽¹⁶⁾. والأبيات منشورات في لسان العرب على مواقع متفرقة
حسب الاستشهاد اللغوي بها، تحت مواد: قرح، حرد، كتف، نزو، غير، حدث.
وهذا مألوف لدى القدماء، مردوا عليه، في اختيار ما يلائم منهجهم أو
درسهم، أو توجههم، فنشأ ما سمي: بالاختيارات في الشعر أو في النثر، ينبغي التنبيه
إليه.

ومهما يكن من شيء فالإجماع منعقد على صحة نسبة هذه المقطوعة إلى
صخر بن عمرو بن الشريد، والإجماع شاخص في صحة المناسبة، آية ذلك، التواتر
الملموح في روايتها، أو في ترتيب أحداثها، مع اختلاف يسير في عدة الأبيات أو
ترتيبها، وهذه ظاهرة صحيحة.

يكاد يصل مجموع ما بلغنا من شعر صخر إلى قريب من اثنين وعشرين بيتاً،
هذا جل ما وقع لنا من شعر هذا الشاعر، وهو كما ترى شعر رصين متقن، بلغ
فيه صاحبه مبلغاً متقدماً، ينم على موهبة وتمرس مشهودين، ولا يعقل البتة، أن
يكون هذا هو كل ما أنتجته قريحة هذا الشاعر الفارس الذي يطالعنا شعره في
صورة منضودة لافتة، وشائقة، إن في الرؤية الحكيمة المثبدة، وإن في الأجواء التي
شققها لنا، في خطابه الشعري، وإن في رسالته الإبداعية، مما يجعلنا نخله في أسنى
المواقع الشعرية، وفي زمرة الأنباه المجودين من الشعراء. فالنص على قصره يفتح
الشبهة لما فيه من رؤى وتقنيات فنية.

المقطوعة من البحر الطويل، القادر على استيعاب تراكم الرؤى والأحداث
والصور.

فضاءات المقطوعة:

1. محاور النص:

1. محور الواقع الحي المعيش، يتجسد في صراع الأنا مع الآخر، في صور متضادة. الشاعر المبلى، المأزوم، المتمزق بين ماضٍ مجيد حيث فيه نفسه حيناً بالإمارة، والفروسية، والشعر، والزعامة، والحاضر وما فيه من ضعف وهوان، وتفرق الناس عنه، ولا سيما زوجه، فمن لدن عرفت مصيره، تصرفت بكل قحة وتعجرف وخيانة، لذا ذمها الشاعر بقوله: سليمي بالتصغير للتحقير، وموقف الأنا مع الأم الحنون العطوفة المفجوعة:

أرى أم صخر ما تجف دموعها وملت سليمي مضجعي ومكاني

أنا الشعر المأزوم المتلظي

الأم المفجوعة المتناعة الزوجة النافرة، الخائنة والمتبرمة

(أم صخر) الكنية (سليمي) بالتصغير، للتحقير

فاستطاع الشاعر تجسيد المشهد، ورسم ملامحه وآفاقه، منذ الافتتاح النصي، وظل هذا المشهد، إن على الصعيد النفسي أو الفني، يستحوذ على جو النص كله، صراع وأزمة، وتوزع بين ماضٍ مجيد، وحاضر مرعب.

ويمكننا القول إن ملحظ حسن الافتتاح مشهود في البدء، يؤشر على جل الحكاية، وسائر الخطاب، وهذا ملمح فني رائع.

ولقد وفق الشاعر إلى رسم الملامح النفسية، ودقائق المشاعر بعبارتي: أرى أم صخر، يجسد قربيه ورضاه، وبجته عن الحزن الدافئ الحنون، ينقذه مما يتغوله من البشر أو القدر، ووظف في هذه الشريحة الفعل: أرى، بأم عيني، وبالمفردة بصيغة

أفعل، لتحسيد الحضور الذي لا يفتر ولا ينبت، ويتسم بالديمومة وغياب التناهي،
ليجسد موقف الأم، والفعل المضارع المنفي، ما تحف لتحسيد عمق المأساة لدى
الأم، وهي صورة معبرة فنياً وواقعياً عن أم مفجوعة:

ما تحف دموعها

أم صخر

أرى

هذه الوحدات الثلاث من الأنساق اللغوية قادرة فنياً على رسم صورة
شخص مأزوم محتقن، يلحق جراحه، وينظر من عل إلى من حوله، فماذا يشاهد،
هذه الصورة الأولى، موفقة فنياً واجتماعياً، ورؤية.

ورسم صورة ضدية مناظرة تماماً، ولكنها أشد إيلاماً، إذ من المفروض
والمتوقع أن يصدر السلوك الأول من لدن الأم، أما الزوجة، فثمة مفارقة بين الواقع
والمتوقع:

مكاني

و

مضحجي

سليمي

وملت

الصورة الأولى التفاعل والتماهي قوي ملموح بين أنا الشاعر والعضوية
الأخرى، الأم: أرى أم صخر. أما الحالة الثانية، فالانضمام شاخص بين الفعل
الحدث: ملت فهو من جانب الزوجة وحدها، وهذا إدانة ورفض لهذا الأسلوب
المعيب.

والمفارقة والضدية بين: أرى وملت، أم صخر وسليمي، وملت وما تحف.
وصيغة الفعل: (ملت) ماضوية، للقطع بوقوع الحدث وتأكيده، وصار نخيزة وجبلة
في كينونة زوجته الغافلة عنه. أما قوله: مضحجي ومكاني، ففيهما ملحظان فنيان:
الإضافة إلى الذات القلقة، الوثائق، وسلخ المعاناة عن التلاحم بالآخر وقصرها عليه
وحده منفصلاً عن مشاعر الآخر، المعني بالمضحج، والمكان، وهما من خصوصيات
فراش الزوجية، المفعم بالوفاء والولاء. وظف حرف العطف (و) بين (مضحجي)
(ومكاني) للكشف عن حالة الغدر المتجدرة في نفس الزوج، فهي لم تمل المضجع،
فحسب، بل حتى المكان كله الذي يأوي إليه، ليحسد لنا نزوع الزوجة إلى فرط

العقد، والانعقاد من المسؤولية. ثم وظف الشاعر حرف العطف (و) وملت بين المشهدين ليشي بتمام الانقطاع النفسي والروحي بين الموقفين، فالواو تفيد الجمع فقط، مع التراخي، ولا تفيد الترتيب، فتأثر الزوجة وتماهیها مع الحدث جاء متراحياً بارداً سمجاً، ينم على خيانة وتفريط. ويظهر لنا الشاعر في موقفه مع زوجه إحساساً بالمرارة، وخيبة الأمل، والأسف، والعتاب المر المبطن بالتقرير، ولكن الشاعر ظل وفياً متماسكاً، لم يخرج عن أصوله، ولا فحش، ولا شنع على زوجته، وهو صنيع الكرام.

2. المحور الثاني: المواجهة غير المتكافئة بين أنا الشاعر، المأزومة، والزوجة المتثلثة جمالاً وقوة إلى حد الغرور، وينطوي على تقرير وعتاب مر، وأسف، وهو امتداد للمقطع الأول لا ينبت عنه.

وما كنت أخشى أن أكون جنازة

عليك، ومن يغتر بالحدثان

والكلمات المفتاحية هنا، للأحداث، جنازة - يغتر وتبدو ذات الشاعر وأناه ضعيفة، ولكنه يتمالك نفسه، ويتقوى في مواجهة الآخر، الزوجة، فهو مأخوذ بهول الفاجعة المفاجأة، والإحساس بسطوة الزمن القاهر، والتحول المشهود وغير المتوقع.

وما كنت أخشى: التمازج والتداخل بين الماضي (ما كنت) و(أخشى) الفعل الحاضر، تداخلاً جذلياً إشكالياً، يشبه أن يكون صراعاً ممتداً بين ماضٍ مفعم بالأريحية والصفاء، وحاضر استحال الشاعر فيه إلى جنازة، وتلكم الجنازة صارت عبئاً ثقيلاً على الزوجة (عليك). والمفارقة والصراع ملموحان بفنية عالية بين: (ما كنت) و (كنت).

وفي الختام يعلن الشاعر القرار الموجه إلى الزوجة الخائنة، ومن يغتر بالحدثان استفهام ينطوي على تعريض، وتقريع، وتلميح، واستنكار، ونفي، متلبس بالفعل المضارع، ومن يغتر؟ أي: لا أحد ينبغي أن يغتر.

ولكن الشاعر ظل لصيقاً بزوجته، ما قابلها باستنكار، أو ناكفها، بل التصق بها نفسياً وفتياً بقوله: (عليك) فكأنه يقول: يدك منك وإن كانت شلاء. والصورة الفنية الرائعة في عبارته: وما كنت أخشى، وقوله: جنازة عليك.

3. المحور الثالث: الكارثة المحنة، وهو التصاعد في العلاقات إلى درجة

التأزم، ومحاولة التصفية الجسدية لزوجته:

أهم بأمر الحزم لو أستطيعه وقد حيل بين العير والتزوان

فالذات ضعيفة ولكنها ليست مستسلمة، فقد حاول الشاعر قتل زوجته لفعلتها الشعاء، وهو خلع زوجها وهو حي، والتنكر له، وإعطاء عدة الزواج آخر: متى يباع هذا الكفل؟ عما قريب. هذا الحوار الخنجر، ملأ روح الزوج حقداً انتهى إلى محاولة قتل: أهم بأمر الحزم. وجعل قتلها عقاباً حازماً لها. ولكن الواقع المر الذي ثبط عزمه، وأخبط جهده، جعله ينفث هذه الحكمة التي ذهبت مثلاً: وقد حيل بين العير والتزوان. وهي عبارة مفعمة بالأسى والأسف، والامتلاء بماضٍ مجيد تصرم وانقضى، يتشوف له ويستحضره: العير والتزوان وما فيهما من دفق شعوري معبر مجسد.

وقوله: أهم ينم على محاولات متكررة فاشلة في إجراء المطلوب عبثاً، وعبرة (لو أستطيعه) حافلة بالألماني العذاب التي تشرئب لها نفس الشاعر الظامئة التائقة إلى هذا الفعل الغائب المقهور، المندغم في قرار الزمان، وقوله: (وقد حيل) استسلام واستخذاء مقهور بأداة التوكيد والفعل المبني للمجهول، بالصيغة الماضية، للكشف عن رغبة ملحومة، وتوق مذبوح مستكن في تلايف الروح المقهورة.

4. المحور الرابع: انفتال الأنا من التعالق مع الزوجة والأم، وتطلعها إلى المطلق، إلى الأفق الأوسع بالحكمة المفعمة بالأسى والأسف، لما قدمه من معروف في غير موضعه، إذ كان أثر زوجته الكنود على أهله، وقدمها على أمه أو ساواها بها، مع أنها غير قميئة بذلك، فقابلته بالجحود الذي أورثه حسرة وندماً:

فأي امرئ ساوى بأم حليلة فلا عاش إلا في شقا وهوان

هذه هي التجربة المرة المطلقة التي متحها الشاعر، من روح المعاناة، ومن مر المعاشية. وقد أبدى الشاعر تعاطفاً وتلاطفاً بالعبارة المشحونة بالإسماح والتندية، والعفة والعفو: أم، وحليلة، فهذه ثنائية تقابلها ثنائية: الشقا والهوان؛

مساواة الأم بالحليلة، قابله ← جحود ونكران وشقا وهوان

سلوك مستهجن ← سلوك مرفوض

5. الالتفات إلى الماضي الحلو + الجميل المشرق، المفعم بالعزة والفروسية،

والقدرة،

لعمري لقد أيقظت من كان نائماً وأسمعت من كانت له أذنان
وحي حريد قد صبحت بغارة كرجل جراد أو دبا كتفان
قلو أن حياً فائت الموت فاتته أخو الحرب فوق القارح العدوان
وللموت خير من حياة كأفها محلة يعسوب برأس سنان

فاللوحة هذه يتداخل فيها صورة المجد الدائر، والحظ العاثر، والإحساس المستبد بهاجس الموت الذي لا ينفك يلح على خاطر الشاعر، وصورة الماضي المفعم بالأمل والتدفق والحياة، الذي يتخذ منه الشاعر سلوى وتعزية وملاذاً يهرب إليه، ويتحصن به، ويعوض عن الحاضر الخاسر. يستعرض الشاعر شريطاً من الذكريات الحربية، ليحدث التوازن النفسي، والعزاء الروحي، والاستقرار، فيرسم لوحات لمشاهد ماضوية: أيقظت من كان نائماً، أسمعت من كان له أذنان في الشعر وفن القول والفصاحة في نوادي أهله، ثم صورة لإحدى الغارات على حي حريد بمنزل

وكان غداة إذ كرجل الجرادة في الخفة والحركة، أو كالجراد الصغير في التدافع والانقضاض على العدو، فالشاعر حين يحس العزلة والاعتزاض يعود إلى ذاته، ولكن ليس إلى ذاته الساكنة، وإنما إلى الذات الفاعلة في الماضي⁽¹⁷⁾.

فإذا كان الحاضر لا يسعف في الإقامة النفسية للشخصية على سوية سليمة، انثنى إلى الماضي يتعزى به، يمتنع منه، يتوكأ عليه للتعويض عما فات، ولإقامة مصالحة وتوازن نفسي.

ولما يئس الشاعر من الحاضر انتقل إلى الماضي المشرق فاختار مغامرة من مغامراته القرية إلى نفسه، وهي حالة غزو لأعدائه صبحهم بغارة فكان ينقض عليهم سريعاً خفيفاً قوياً بأصحابه، كأهم الجراد الصغير المنتشر، فاختلف إلى الماضي يفخر به وينفخ فيه. إن استحضار صور الماضي وإصرار الشاعر على استعادتها بأسلوب يشعر بالفخر بالذات ما هو إلا إحساس عميق بالقلق الناتج عن عبثية مثل هذه الأفعال في مواجهة الموت، ولأن الشاعر يدرك أن استعادة صور الماضي أمر لا يفيد، فإنه اختتم القصيدة ببيت ينفي فائدة مثل هذه الأفعال، فهو قد يلغنها لأنها لا تساوي شيئاً أمام حقيقة الموت المرة⁽¹⁸⁾.

وبعد هذه الأبعاد الماضية التي وجد الشاعر فيها ملاذاً ومتنفساً عن الكرب المعيش، والحالة النفسية المتلبسة، بعدها أحس الشاعر عبثية هذا الهروب المؤقت من الموت، الذي لا محيص عنه، لذا صدع بأمر الموت قائلاً:

فلو أن حيا فائت الموت فاته أخو الحرب فوق القارح العدوان

لا مهرب ولا مناص من هذا القدر المقدور، والأجل المحتوم.

وظل الشاعر يتعزى بذاته، ويتقوى بنفسه، فالتمحور واضح حول الذات، والحديث إلى النفس، والاستقواء بها، والاعتزاز بإنجازها، وإن كان العجز والضعف يطل حيناً، ويختفي حيناً، ولكنه الاستعلاء والاستقواء والمكابرة، وهما من خصائص النفس البشرية. فالذات والاعتزاز بها تبدو في الأفعال الآتية:

أرى، ما كنت، أخشى، أكون، أهم بأمر الحزم، لو أستطيعه، لقد أيقظت،
لعمري، وأسمعت، قد صبحت بغارة، أخو الحرب. مما يفضي إلى تضخم الأنا،
مقابل الآخر، لعل الشاعر يريد أن يقابل التحدي بالتحدي، ولا يرضى بالاستسلام
والخنوع، بل يريد أن يموت واقفاً، ولكنه بأخرة يدعن لأمر الموت، فيرفع العقيرة
قائلاً:

وللموت خير من حياة كأنها محلة يعسوب برأس سنان
فلو أن حياً فانت الموت فاته أخو الحرب فوق القارح العدوان

فهذه القوة التي تتلبس بالضعف والعجز، والضعف الذي يولد من القوة.
فالقوة: اليسوب، رأس السنان، أخو الحرب، القارح العدوان. ولكن الموت لا
يفوت أحداً، فالخوف من الموت جعله يتمنى أن يتجاوز الموت، فلو أن حياً فانت
الموت فاته. جدلية الحياة والموت، وإشكالية الوجود والفناء. فحق للدكتور موسى
ربابعة أن يصور مثل هذه المشاهد الأسيانية المختلطة بقوله: صورة مضيئة من صور
الماضي البهيج، يعكس صورة من صور الفعل والامتلاء، ولكنها سرعان ما تنبو
وتتخافت بصورة الحاضر المكدر بعلامات الشيب أو الموت أو القهر، وهي
إشارات تبعث على الأسى في النفس⁽¹⁹⁾.

فالذات الضعيفة في الراهن يمكن أن تضخم، ويرتق فتقها باستلهاهم صور
الماضي، وأفعاله المشرقة، والحركة في النص كله تعكس القلق والتوتر والخوف،
والأسى والأسف، وهي صيغ نفسية متماوجة متداخلة تدخل الأحداث.

فعلى الرغم من استحالة الخلود والبقاء، فلم يبأس الشاعر، فلقد ظلت الحياة
حية في ذهنه مواره بالحركة والأمل الشفيف، فلم يتخلص من أسر ذاك الصوت
الداخلي العامر بالحياة والأمل في مواجهة الزمن⁽²⁰⁾.

ويلحظ الدارس أن الترابط ملحوظ في أجزاء النص بطريقة متلاحمة متوازنة
يفضي بعضها إلى الآخر بعفوية وتلقائية، تنم على شاعرية مجودة.

وتلاحظ التوازن بين بعض الثنائيات في قوله، فضلاً عما سلف:

أهم بأمر الحزم ← فلا أستطيع

يقابلها: حيل بين العير والتروان

حي فاته الموت ← الشاعر فوق القارح العدوان

صورتان متماثلتان

الموت، وما فيه من راحة ← يقابله: حياة مثل العسوب برأس سنان

الفارس اليقظ ← النائم الغافل

الشاعر البليغ ← السامع ذو الأذنين

2. الفضاء الصوتي، والإيقاعي:

تتضمن القصيدة المقطوعة جملة من التحليلات الصوتية الإيقاعية، تنطوي على شبكة من العلاقات المنسجمة مع المضمون الإنساني داخل النص، وثمة مدارات صوتية مؤهلة للكشف عن هذه الرؤى، والتوترات الحادة، والتجارب الإنسانية المرة، وكل منها يشكل مساحة لتغطية الإحساس بالإنسان، والزمن، والموت، والأحداث، ومنطقها، ووقعها على النفس، وردود الفعل نحوها، بتماوج ملذ مع المقيّد والمطلق والأنا الآخر، والمتاح، والمستحيل، والآفل والآتي، والصحيح والخطأ في التجارب الإنسانية.

فالإيقاع الداخلي المنبثق من هاتيك الأصوات بتنوع مخارجها، وصفاتها، وطولها أو قصرها، لكظم الغيظ، أو للتنفيس عن كربة، أو رفض ضنك، شاخص للمدقق.

فيلحظ كثرة المدود الصوتية، للتعبير عن المؤرق والمأزوم، والمكروب، فالشاعر مسكون بالآلام وآهات يتضور منها: أرى، ما تجفّ، دموعها، سليمى،

مضجعي، مكاني، ما كنت أخشى، جنازة، الحدثان، ساوى، حليمة، عاش، إلا في شقا وهوان. حيل، التروان، نائماً، كانت أذنان أو دبا، كتفان فائت الموت، فاته، القارح العدوان. فما أكثر هذه المدود، والأصوات العالية التي تسعف في التنفيس عن الكرب.

تتكاثر أصوات الخنجرة: أرى، أم أخشى، أن، أكون، أي، امرئ إلا أهم بأمر، أستطيعه، أيقظت، نائماً، أسمعت أذنان أودبا، فائت، أخو.

تتضام إليها أصوات العين والغين والحاء: دموع، مضجعي، عليك، يغتر، الحدثان، الخزم، حي حريد، صبحت بغارة، أخو الحرب، القارح العدوان، لتنهض هذه الأصوات الخارجة من الخنجرة وأقصى الحلق، بالتعبير عن تلك المشاعر الدفينة التي يرتكس إليها الشاعر في رؤاه وهواجسه وانتكاسته ومصيره، فنفسه مشروخة، وقلبه دام بالأسى والأسف.

ينضاف إلى تلك الحركة الداخلية المواراة هذه القافية التي تأتلف من الروي: النون، المسبوقة بالمد الطويل لتشكل مقطعاً صوتياً مفعماً بالحزن والأسف: مكاني، الحدثان، وهوان، التروان، أذنان، كتفان، العدوان. والروي مكسور يمكن إشباعه، فالقافية بمحملها تجسد آهة حزينة وحسرة دفينية، وتعبيراً عن إشباع ممدود للفتحة الطويلة، يشي بالحزن والألم، والصراع، الذي يلف النص كله، فبذا تتضام العناصر الفنية وتتآزر، لتؤدي إلى لوحة فنية مجسدة وموضحة لتلك الرؤى، وذلكم الخطاب، لتصل الرسالة قوية مقنعة.

فمجال النص، هو ذلك الائتلاف القائم بين اللفظ، وتجلياته في الأصوات والتراكيب والصور، والمعنى، ومعطياته في شبكة العلاقات في الرؤى والأفكار والخطاب والرسالة المتضمنة، وهو ما سماه عبد القاهر الجرجاني "النظم" في إقامة معاني الكلم على وفق المعاني النحوية"⁽²¹⁾.

ولا مشاحة أن القيم التعبيرية المتموضعة داخل النص، وما ينضاف إليها من أدوات، وصيغ صرفية، دون أخرى تسهم في التعبير عن الرؤى، والأفكار التي ينطوي عليها النص⁽²²⁾، فالإيقاع الداخلي، أي الحركة الداخلية، تمنح التابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، فهو حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني⁽²³⁾.

3. الفضاء الصرفي المفرداني:

عينا الصيغ الصرفية الموظفة في النص، والأدوات التي تشكل الروابط، والبنى الجمالية المتنوعة:

1. الأفعال:

أ. المضارع: أرى، ما تحف، أخشى، أهم، أستطيعه، وكلها منوطة بحركة نفسية داخلية لدى الشاعر، أو من يناط به.

ب. المضارع المطلق: ومن يغتر بالحدثان. للعبارة عن رؤية مطلقة.

ج. الأفعال الماضية: ملت سليمي، ساوى بأمل حليلة، فلا عاش إلا في شقا، حيل بين العير والتروان، أيقظت، أسمعت، صبحت، فاته.

بعضها يتمحور حول حقائق ثابتة مسلمة منوطة بالشاعر، وبعضها يجسد حقيقة نفسية لدى زوجه، وبعضها ينم على حقائق كلية مطلقة، تعبر عن رؤية إنسانية شاملة.

2. الروابط والأدوات: كثرة أدوات العطف وأظهرها الواو: ليجسد تتابع الأحداث.

4. الفضاء النحوي التركيبي:

ونقصد بذلك الأبنية والتراكيب النحوية التي جعل عبد القاهر الجرجاني جمال الأسلوب وجلاله يرتد إليه وسماه النظم، وهو أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها⁽²⁴⁾. وجعله عبد القاهر الجرجاني النظر في الخبر وأوجهه، وفي الشرط والجزاء، وفي الحال، وفي الحروف، وفي الجمل، وفي الفصل والوصل، وفي التعريف

والتنكير، والتقدم والتأخير، وفي الحذف، والتكرار، والإضمار والإظهار، ثم قال: " فيضع كلاً من ذلك مكانه، ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له" (25).

1. كثرة الجمل الفعلية. وقد تكلمنا عليها آنفاً.

2. أسلوب الحذف، حذف الخير: لعمرى قد أيقظت، أي لعمرى قسم فيمن يرى وجوب تمام الجملة، وإذا ذهبنا إلى فكرة الجملة ذات الطرف الواحد، فلا حذف.

- حذف جواب لو، للعلم به.

3. أسلوب المبني للمجهول: وقد حيل بين العير والزوان.

4. أسلوب التنكير: جنازة، للتعميم، شقا، هوان، للعموم. نائماً، أذنان، وحي حريد، غارة، رجل، جراد. وكلها تدخل في باب التفخيم والمباهاة.

5. أسلوب التوكيد في قوله:

لعمرى لقد أيقظت من كان نائماً.

وظف أسلوب القسم، واللام، وقد، ليؤكد الجملة في صورة مكثفة الغاية هو إقناع المتلقي المنكر للفعل، من قبل أن الشاعر على سمت العاجز الضعيف، فلا يصدق أن هذا الذي يشبه الجنازة، قد كان يوماً ما، في ماضيه يزلزل أركان الخصم في القراع، ويهز وجدانه في السلم بشعره وبلاغته، لذا اقتضى هذا التكتيف في الخطاب، ومثله: قد صبحت بغارة، للغرض نفسه.

6. استخدام صيغة: لا + الفعل الماضي، ليفيد الدعاء.

7. استخدام الحال في صورة جمالية: ما تحف دموعها وقد حيل، أو شبه جملة: في شقا، كرجل جراد.

5. الفضاء الدلالي:

ونقصد به جملة من المفردات موزعة على الحقول الدلالية، لنرى من ثمة

حجم المسألة الرئيسية التي تمحور حولها الشاعر:

وقع لنا جملة من المفردات على محجة واحدة، ومنها:

1. القرابة: أم صخر، سليمى، امرئ، حليمة، أم.
2. حقل البكاء: ما تحف دموعها.
3. السلوك: وملت سليمى، نائم.
4. المكان: مضجعي، مكاني، حي حريد، فوق القارح.
5. الموت والفناء: جنازة، الشقا، الهوان، حيل، فائت الموت، فاته.
6. الخوف: أخشى، أهم، لو أستطيع.
7. القوة: الحزم، التروان، أيقظت، أسمعت، صبحت، أخو الحرب، فوق القارح، العدوان.
8. ظلت تسمو إليها، وتغياها في أوقات التعسر.
9. قيم مطلقة: المساواة، الغرور.
10. الحرب: غارة، حي حريد، أخو الحرب، القارح العدوان.
- أيقظت من كان نائماً، صبحت
- وكلها تدخل في مفردات الفروسية والحرب، التي كانت هاجس الشاعر.
10. توظيف الموروث، أو المثل:
- ومن يغتر بالحدثان: استفهام يفيد الاستنكار، ونفي الغرور وإنكار تقلبات الزمن، وتحول الأحداث، فلا سرور يدوم، ولا هم يبقى، فالأيام في تداول.
- وقد حيل بين العير والتروان: أي حال الجريض دون القريض، فالظروف حكمت التحجيم أو التغييب على ذي الحول والطول، فبات مهمشاً مغرباً، وفي ذلكم اختصار للمرارة والأسى والحزن.
- وأكثر المفردات دوراناً في هذا النص، هو الحزن والموت والفناء والحسرة والألم، مستوحاة من واقع الحدث، والحديث عن مفردات الفروسية والشجاعة وتمجيد

البطولة والحرب، للحديث عن الواقع المغيب الضائع، تعويضاً عن خسارة الحاضر، وتوقي الاستسلام والذل، وتوخي العزاء والتعويض، وإيجاد التوازن والاستقرار النفسي.

11. المرأة: المرأة الحانية، الأم، وموقفها على صعيد المأساة، المرأة الزوجة، ورسم صورتها في أوقات الشدائد.

12. الحيوانات: العير، التروان، القارح العدوان. وهي تعادل ذات الشاعر، رسمها في أجلى قوتها.

6. الفضاء الأسلوبي التصويري:

ليس ثمة تعريف موحد أو جامع للأسلوب، فهو قد يعني ما تعنيه الأسلوبية من إضافة، أو تحسين وزخرفة وتحميل للتعبيرات المحايدة، على نحو ما تقدمه البلاغة، فاللغة ذات المسار الواحد، لا تكفي للتعبير فلا بد من تشكيل عبارات لغوية جديدة مؤثرة معبرة، فالأسلوب اختيار، أو انحراف باللغة⁽²⁶⁾. والأسلوبية علمية تقريرية تصف الوقائع، وتصنفه بشكل موضوعي، منهجي، بعد أن كانت البلاغة تدرس الأسلوب بروح معيارية، نقدية صريحة، وتعلم الأفضل من القول. فالأسلوبية، علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره، إنها تتقرب بالمنهجية العلمية اللغوية، والأسلوب ظاهرة، هي في الأساس لغوية، تدرسها في نصوصها، وسياقاتها⁽²⁷⁾.

فما الظواهر الأسلوبية الملموحة في هذا النص؟

1. أسلوب التكنية للإجلال والإعجاب: أرى أم صخر.
2. أسلوب التصغير: للتحقير من شأن الزوجة: سليمي.
3. أسلوب: المقابلة والضدية، لتجسيد الحالة والحركة النفسية أم صخر ما تحف دموعها - ملت سليمي مضجعي ومكاني.

4. صورة الشاعر الضعيف طريح الفراش - صورة الجنازة للضعف والتحول.
5. صورة الفارس أعجزه المرض وقهره الضعف بصورة العير الذي كان قوياً ولكن حيل بينه وبين التزوان للضعف، والعجز.
6. أيقظت من كان نائماً ← الغارات المتكررة.
- أسمعت من كانت له أذنان ← للفصاحة والبلاغة في السلم.
7. صورة الفارس المغوار السريع الحركة كرجل جراد أو جراد صغير وثاب، سريع الخفة والحركة.
- صورته، وقد أخطأه الموت وفاته، كفارس فوق جواد فتي قوي سريع الجري الحركة، وثاب.
8. أسلوب القسم.
9. أسلوب الشرط.
10. الطباق بين (أيقظت)، و (نائماً).
11. الجناس: حي حريد، فائت الموت، فاته.
12. يميل الشاعر إلى التلميح والتلويح دون التصريح، إن في المشاعر، وإن في الأساليب التي وظفها للعبارة عن مشاعره.
- فقال باقتضاب شديد: إن أمه دائمة البكاء دون استفاضة بما يستلزم ذلك.
- وقال: إن زوجه قليلة الوفاء من غير أن يفرط، أو يسب أو يشتم. فهو مخاصم من غير لاجاجة، وعاتب من غير تفحيش، فاكتفى بقوله:
- وما كنت أخشى أن أكون جنازة

عليك، ومن يغتر بالحدثنان

فاقم زوجه بالغرور، وتحس في البيت مرارة وأسفاً وخيبة ملمحاً بها من غير تصريح. ويظل الشاعر وفيّاً صادق المشاعر لزوجه، لا يفرط بها، بل يعاتبها بمرارة وأسف، بالتلميح، من غير مباشرة، وهذا صنيع الكبار، وأصحاب الخلق النبيل،

والذوق الرفيع، فما وهنت نفسه، ولا استكان، ولا هاج أو لج، ولا خرج عن طوره وأدبه. فالأسلوب وجيز، مكثف ملمح، مشع، متوازن ينم على السمو. ولا ريب أن ثمة أساليب جمّة احتقبتها هذه المقطوعة، على صغرها، أسعفت في رسم ملامح فارس، وشيخ القبيلة، وشاعرها، في أيام مجده ورسمت صورة ضعفه وتحول أيامه وعجزه وضعفه، ورسمت صورة معيرة صادقة للناس من حوله في تعاملهم مع الحدث. ورسمت صورة للماضي المشرق، وللحاضر المؤرق، وصورت أدق الأحاسيس وأرقها، ونقلت رؤية وتطلعاً وتشوقاً للإنسان في رحلته مع الحياة، وسجلت معاناة مؤرقة. ونقلت لنا عبراً ودروساً تشقّق للمتلقّي آفاقاً مستقبلية، تسعف في تبين الصواب والخطأ، وترسم تزييناً يجمّل المصائب والمصاعب، ويروض الإنسان على تقبل الحياة بجلوها ومرها، وعجزها وبجرها، وذلك لصوغ ملامح جديدة للقبح والجمال في مفاصل الحياة.

ولا مرأى في أن الأدوات الفنية كانت معيرة في مستوى الرؤي والطروحات التي رغب الشاعر الفارس في نقلها إلينا، بصورة عفوية ملذّة مستطابة، فكانت تتثال على لسان المرء وروحه اثتيال النبع الرقراق، فبذا رسمت هذه التقنات الملامح والرؤى والتجارب، والعبر بكل استحقاق وأريحية، من غير افتعال أو تكلف أو توعر.

خلاصة البحث:

تتبع البحث ملامح شخصية فارس، شاعر، زعيم، ولكنه كان مقلّاً في شعره، وقع لنا منه مقطوعة تكاد تصل عدة أبياتها إلى ثمانية أبيات، بيد أنها نقلت لنا لحظة شعورية، وحالة نفسية، مفعمة بالأسى، والأسف، وخيبة الأمل، ولما وجد الشاعر نفسه مقهوراً مما حوله من البشر، أو الآلام، ليس أمه، ارتد إلى ماضيه يمتح منه عزاء وسلواناً، من غير تنفج أو علو.

1. جسدت أبيات المقطوعة معاناة الشاعر المبتلى، والمهجور من زوجته التي عافته، وراحت تبحث عن بديل، وهو ما زال حياً. فعاتبها بمرارة ولكن بصبر، ولامها، ولكن من غير تفحيش أو تخوض في العيوب.

2. أشاد بموقف أمه، ما تحف دموعها، ولم يلح على هذا المشهد كثيراً من قبل أنه اعتيادي، متوقع، أما مشهد الزوجة فقد ألح عليه كثيراً إن في التحقير تارة، وإن في العتاب واللوم، والتفريع تارة أخرى، وإن بالاهتمام بالغرور، تارة ثالثة، وإن في الحث على الوفاء والإشفاق على قوي زال مجده، وأحى عزمه.

3. كشف لنا النص عن إحساس شاعر فارس، خذله زمانه، وخانه أحبابه، وزوجه، وصور لنا التحول المؤلم في حياة الشخصية من قوة إلى ضعف، ومن فارس صوال إلى عاجز يشبه أن يكون جنازة، ومن غير يجيد التروان، إلى حي ضعيف يهيم بأمر العزم ولا يقدر عليه. ولكنك لا تحس اغتراماً، أو تخاذلاً، أو سقوطاً في سلوك هذه الشخصية، بل ظل الشاعر الفارس، الزعيم، لصيقاً بقيمه، قابضاً على جمر الوفاء لمبادئه، مع أنه يعاني مرارة وألماً وحرناً، وأزمة داخلية طاحنة.

4. لجأ الشاعر إلى آلية معروفة لدى الشعراء، إبان اليأس من الواقع المر المؤلم، بالهجرة إلى الماضي الخافل بالأبجاد والبطولات، يلتمس منه العزاء، والتعويض، لإحداث حالة من التوازن النفسي والتصير والتجلد، فرسم لنا الشاعر، باقتضاب، مشاهد من تلك الحالة الغريبة، في أهى صورها، وأحلاها إلى خاطره، وأقرها إلى نفسه، بيد أن هاجس الموت ظل يلاحقه، وبقي يستبد بروحه، فيرتكس إلى خيبة ووسواس دائمين، مع الترفق بنفسه، والشموخ بعواطفه، والمكابرة على الألم والجراح:

فلو أن حياً فانت الموت فاته

أخو الحرب فوق القارح العدوان

بأسلوب يثير الأسى والأسف، والإشفاق، لدرجة يضطر المرء إلى أن يتماهى معه، ويندغم في مأساته، ويلتحم مع محتته، وذلك لكثرة العروق الإنسانية في مفاصلها، مما ينم على قدرة شاعرية موفقة، حركت الموجد، وهزت العواطف.

5. وظف الشاعر من الأساليب الفنية المتنوعة، في الإيقاع الداخلي، وفي حركة الأصوات وتماوجها، وفي الروي الذي تلمس فيه من كتب آهات الأسى والحزن، وفي بناء الجملة الفعلية المتكاثرة، والجميل الخبرية في ظاهرها، كي تؤدي رسالة الحزن والعتاب والتقريع، وجلد الآخر، من غير عنف، أو لجاجة، وفي الصور التي وضحت تحليلات الحالة، للألم المفجوعة، وللزوجة المهاجرة، وللفارس المكلوم بالسنان واللسان، وفي خطراته ونظراته في تصاريف الدهر، وسلوك البشر.

والحمد لله أولاً وآخراً
ونستغفره من الخطل أو الزلل

هوامش البحث

1. الشعر والشعراء: ابن قتيبة، دار الثقافة، 220.
2. ديوان الخنساء: تحقيق د. أنور أبو سويلم، 223.
3. نفسه، 143.
4. خزانة الأدب: البغدادى، 435/1.
5. ديوان الخنساء، 388.
6. الشعر والشعراء لابن قتيبة، 219؛ وخزانة الأدب، 436/1.
7. الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، دار الكتب، 136/13؛
وتجريد الأغاني: ابن واصل الحموي، 1616.
8. مختار الأغاني: ابن منظور، 26/5.
9. نفسه، 26/5؛ ولسان العرب: لابن منظور: (عسب).
10. تجريد الأغاني: ابن واصل الحموي، 1621.
11. ديوان الخنساء: 360؛ الشعر والشعراء: 219؛ الخزانة: 436/1.
12. الأغاني: 131/13؛ ديوان الخنساء: 361؛ تجريد الأغاني: 1617.
13. الخزانة: 437/1.
14. الأصمعيات: الأصمعي، 146؛ الشعر والشعراء: 352/2؛ والأغاني:
131/13؛ وخزانة الأدب: 219.
15. تجريد الأغاني: ابن واصل الحموي، 1616-1617.
16. ديوان الخنساء: 362 وينظر الحماسة البصرية: 311/2؛ والكامل: 344/2؛
ونشوة الطرب: 520/2.
17. قراءات أسلوية في الشعر الجاهلي: د. موسى رابعة، 197.
18. نفسه: 203.
19. نفسه: 198.

20. اللغة والإبداع الأدبي: د. محمد العبد، 69.
- الإنسان والزمان: د. حسني عبد الجليل، 108.
21. دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، 67.
22. مدخل إلى علم الأسلوب: شكري عياد، 59.
23. في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب، 230.
24. دلائل الإعجاز: 64؛ دراسات في نظرية النحو العربي: د. صاحب أبو جناح، 281.
25. دلائل الإعجاز: 64-65؛ وينظر: الجملة العربية: د. فاضل السامرائي، 75.
26. الأسلوبية: د. موسى رابعة، 22-23.
27. اللغة والأسلوب: عدنان بن ذريل، 140.

ثبت المصادر والمراجع

الأسلوبية: د. موسى رابعة، دار الكندي، إربد، 2002 م.

1. الأصمعيات: الأصمعي، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، طبعة خامسة، بيروت.

2. الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب.

3. الإنسان والزمان: د. حسني عبد الجليل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988 م.

4. تجريد الأغاني: ابن واصل الحموي، تحقيق: د. طه حسن وإبراهيم الأبياري، مطبعة مصر، القاهرة، 1957 م.

5. الجملة العربية: د. فاضل السامرائي، دار الفكر، عمان، 2002 م.

6. الحماسة البصرية: أبو الفرج بن الحسين، تحقيق مختار الدين أحمد، عالم الكتب، بيروت، 983.

7. خزانة الأدب: البغدادى، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1979 م.

8. دراسات في نظرية النحو العربي: د. صاحب أبو جناح، دار الفكر، عمان، 1998 م.

9. دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978 م.

10. ديوان الخنساء: تحقيق د. أنور أبو سويلم، دار عمار، طبعة أولى، 1988 م.

11. الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، طبعة ثالثة، 1977 م.

12. في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب، طبعة ثالثة، بغداد، 1987 م.

13. قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: د. موسى رابعة، مكتبة الكتاني، إربد، 2001 م.
14. الكامل: المبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة.
15. لسان العرب: ابن منظور، طبعة دار صادر.
16. اللغة والأسلوب: د. عدنان بن ذريل، دمشق، 1980 م.
17. اللغة والإبداع: محمد العبد، دار الفكر، القاهرة، 1989 م.
18. مختار الأغاني: ابن منظور، طبعة أولى، 1964 م.
19. مدخل إلى علم الأسلوب: د. شكري عياد، 1982 م.
20. نشوة الطرب: ابن سعيد الأندلسي، تحقيق: د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، 1982 م.

الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة
في الشعر الأندلسي والمغربي

أ.د. / الربيعي بن سلامة

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة منتوري / قسنطينة

إذا كان جميع المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها تنبض قلوبهم بحب البقاع المقدسة، فيتشوقون إليها وتهفو نفوسهم إلى زيارتها لأداء فريضة الحج أو العمرة أو هما معا، فإن للأندلسيين والمغاربة وضعهم التاريخي/الجغرافي الذي يجعل شوقهم وحنينهم إلى تلك البقاع أكثر تميزا وأكثر حرارة من أشواق الآخرين؛ فالأندلسيون يشعرون بأنهم أبعد من غيرهم عن مركز العالم الإسلامي، وبأنهم مفصولون عنه ببحر متلاطم الأمواج، وبأنهم محاطون بأمم تناصبهم العداء وتنتظر ضعفهم أو غفلتهم للانقضاض عليهم. وإذا أضفنا إلى هذا الوضع التاريخي الجغرافي طبيعة المواصلات آنذاك وصعوبتها في البر والبحر - وعرفنا أن مفهوم "الاستطاعة" يعني فيما يعنيه القدرة على تحمل أعباء الرحلة ماديا ومعنويا، وهي متطلبات وتكاليف لم يكن باستطاعة معظم الناس تحملها، وأمام شعور بعضهم بالعجز عن أداء هذا الواجب الشرعي - فإنه لا يبقى لهم إلا الأمل والتمني؛ اللذان يحولان دون الاستسلام لليأس والقنوط، ويحافظان على جذوة الأشواق ويؤججان مشاعر الحنين لدى المؤمنين الذين لا يجوز لهم أن يقنطوا من رحمة الله، لأنه لا يقنط من رحمة ربه إلا الضالون.

وقد جمعت الظروف التاريخية بين الأندلسيين والمغاربة في الكثير من الأحيان، كما قربت بينهما الجغرافيا، ولذلك نراهم يشتركون في الكثير من ملامح هذا الغرض الأدبي؛ الذي ظهر عندهم في العديد من المناسبات كما ظهر من خلال الرحلات التي كان المغاربة والأندلسيون يحرصون على تدوينها، بعد عودتهم من البقاع المقدسة، ليتمكنوا مواطنيهم من الاستمتاع بزيارة تلك البقاع بخيالهم ومشاعرهم، بعد أن عجزوا أو حالت الظروف بينهم وبين القيام بتلك الرحلة الحلم، وسيوضح لنا هذا بعد أن نستعرض بعض النماذج من أشعار الأندلسيين والمغاربة.

أولاً: الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة في الشعر الأندلسي

الأندلسيون كغيرهم من المسلمين يؤمنون بأن الحج ركن من الأركان التي يجب على كل مسلم تأديتها متى استطاع إلى ذلك سبيلاً، ولكن الظروف التي ذكرنا بعضها تحول بين بعضهم وبين أداء هذا الواجب المقدس؛ الذي يلح عليهم مرتين كل سنة، إذ كان من عادة الأندلسيين أن يحتفلوا بالمولد النبوي الشريف، وهي مناسبة ترحل فيها عقولهم ومشاعرهم إلى تلك البقاع التي شهدت مولد الرسول ﷺ واحتضنت معجزاته، وشهدت فجر رسالته التي أخرجت العالم من الظلمات إلى النور، ولكن مناسبة توديع الحجاج وتشجيع مواكبهم كانت أكثر إثارة لهذا النوع من المشاعر لدى المتخلفين - وخاصة العاجزين منهم - الذين تشتد بهم الأشواق ويجرفهم الحنين فتسافر قلوبهم وترحل أرواحهم مع الراحين، ولا يبقى لهم إلا تلك الأجساد المحطمة التي أضناها الشوق وحالت الظروف بينها وبين الرحيل مع تلك المواكب المحظوظة.

ومن أوائل ما لدينا من شعر هذا الغرض تلك القصيدة التي خاطب بها الشاعر عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي (ت 521 هـ) مكة المكرمة: (1)

أمكة تفديك النفوسُ الكرائمُ	ولا برحت تنهل فيك الغمامُ
وكُفَّتْ أكْفُ السوءِ عنك وبُلِّغَتْ	مناها قلوبٌ كي تراكِ حوائمُ
فإنك بيت الله والحرمُ الذي	لِعِزَّتِهِ ذُلُّ الملوكةِ الأعظمُ
وقد رُفِعَتْ منك القواعدُ بالتقى	وشادئك أيدٍ برةٌ ومعاصمُ
وساويت في الفضل المقامَ كلاكما	نُالَ به الزلفى وتُمحى المآثمُ

وبعد أن دعا لمكة المكرمة وأشاد بمكانتها وعدد بعضها من فضائلها؛ التي من بينها أن زيارتها تمحو الآثام، انتقل إلى الحديث عن مشاعره الخاصة فقال:

أَلْهَفِي لِأَقْدَارِ عَدَتْ عَنْكَ هَمِّي	فلم تنهض مني إِلَيْكَ العزائمُ
فِيَالَيْتَ شِعْرِي هَلْ أُرَى فِيكَ دَاعِيَا	إذا ما دَعَتْ لَكَ فِيكَ الْغَمَائِمُ
وَهَلْ تَمَحُّونَ عَنِّي خَطَايَا اقْتَرَفْتُهَا	خَطَى فِيكَ لِي أَوْ يَعْمَلَاتُ رِوَاسِمُ
وَهَلْ لِي مِنْ سَقِيَا حَجِيحِكَ شَرِبَةُ	ومن زمزم يُرَوِي بِهَا النَّفْسَ حَائِمُ
وَهَلْ لِي فِي أَجْرِ الْمَلْبِينِ مَقْسِمُ	إذا بُذِلَتْ لِلنَّاسِ فِيكَ الْمَقَاسِمُ
وَكَمْ زَارَ مَغْنَاكَ الْمَعْظَمَ مَحْرِمُ	فحُطَّتْ بِهِ عَنْهُ الْخَطَايَا الْعِظَائِمُ
وَمَنْ أَيْنَ لَا يُضْحِي مُرَجِّحُ آمِنَا	وقد أمنتَ فِيكَ أَلْمَهَا وَالْحَمَائِمُ
لِئِنْ فَاتَنِي مِنْكَ الَّذِي أَنَا رَائِمُ	فإن هَوَى نَفْسِي عَلَيْكَ لِدَائِمُ
وإنَّ يَحْمِي حَامِي الْمَقَادِيرِ مُقَدِّمًا	عليكَ فَإِنِّي بِالْفُؤَادِ لِقَادِمُ
عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ مَا طَافَ طَائِفُ	بِكَعْبَتِكَ الْعُلْيَا وَمَا قَامَ قَائِمُ

.....

ولا يخفى ما في هذه القطعة من أشواق عبر عنها الشاعر بالعديد من الوسائل منها قوله: "ألهفي لأقدار عدت عنك همي" وقوله: "فيا ليت شعري" كما عبر عنها بالعديد من أدوات الاستفهام، التي تكررت في النص، ومنها "هل أرى" و "هل تمحون عني" و "هل لي من سقيا" و "هل لي في أجر الملبين" فهذه الاستفهامات التي تكررت أربع مرات في أربعة أبيات متتالية لم تستخدم في محلها لأنها لم تكن تهدف إلى استفهام عن شيء مجهول وإنما استخدمت لغرض آخر هو تأكيد التمني وإبراز التلهف إلى زيارة تلك البقاع التي تُغفر لزوارها الذنوب وتُحط عنهم الأوزار.

ومن الشعراء الذين أضناهم الشوق إلى بيت الله الحرام وتعذر عليهم الوصول إليه، يحيى بن بقي أبو بكر المعروف بالسلاوي؛ الذي يقول: (2)

يا حُدَاةَ الْعَيْسِ مَهَلًا فَعَسَى	يبلغُ الصَّبُّ لَدَيْكُمْ أَمَلًا
لَا أَخَافُ الدَّهْرَ إِلَّا حَادِيَا	ظَلَّتْ أَحْشَاةُ وَأَخْشَى الْجَمَلَا

أودعوني حُرْقاً إذ ودّعوا	غادروا القلب بها مشتعلًا
آه من جسم غدا مُستوطنًا	وفؤادٍ قد غدا مُرتحلًا
شُعْبَةً شَرْقًا وأخرى مَغْرِبًا	من لَهْذَيْنِ بأن يشتملا
يا رجالا بين أعلامِ منى	إلثموا الأستار واسعَوْا رَمَلًا
وقفوا في عرفاتٍ وقفة	تمحو عن ذي زلة ما عملا
وإذا زرتم ولاحت يثربُ	فاكحلوا بالنور منها المُقلا
تُرْبَةً للوحي فيها أنثرُ	غودِرَ البدرُ بها قد أفلا
كيف أنتم سمح الله لكم	كيف ودعتم هناك الرُّسلا
كيف لم تنضج قلوبُ حُرْقًا	كيف لم تجر عيونُ هَمَلًا؟
لَيْتَ أُنِي تَرْبَةَ الوادي إذا	مرت العيسُ لثمتُ الأرجلًا
لَوْ بوادي الدَّوْمِ مرت إبلي	كنت أوطأتُ جفوني الإبلا
يا رسول الله شكوى رجلٍ	عذَرَ الدهرُ عليه السبلا
ليس بي أن أفقد الأهل ولا	أفقد المالَ معًا والخولا
إنما بي حين يدنو أجلي	لستُ ألقاك وألقى الأَجلا

ويبدو أن ابن بقي قد قال هذه القصيدة بمناسبة توديع موكب الحجاج؛ الذي لم يسعفه الحظ في أن يكون واحدا من أفرادهِ، ولكنه حينما ودع الوفد ودع معه روحه التي رحلت مع الحجاج وتركته جسمه يحترق على نار الشوق إلى تلك البقاع التي لم يسعد برؤيتها، ولذلك نراه يتبع الحجاج وهم يؤدون مناسك الحج، منسكا منسكا، ويزورون مشاعره مشعرا مشعرا.

وهنا تشتد به الأشواق فتفقد الأماكن عنده أبعادها الجغرافية وطبيعتها الترايية، وتفقد المطايا طبيعتها الحيوانية لتكتسب أبعادا وقيما نفسية عاطفية تجعل الشاعر يتمنى أن لو كان ترابا تطلوه مطايا الحجاج وأرجلهم، ولو قدر لتلك المطايا أن تحمله إلى تلك البقاع لكانت جذيرة بأن يوطئها جفونه، ولكن أسلوبه في قوله:

"ليت أني تربة الوادي" وفي قوله "لو بوادي الدوم مرت إبلي" يوحى بأن رجاءه كان قليلا لأنه استهل أمنيته بـ(ليت) وهي لا تعدو أن تكون واحدة من أدوات التمني، والتمني طلب لما يرجى تحقيقه، وختمها بـ(لو) وهي إلى اليأس أقرب منها إلى الأمل، لأنها حرف امتناع لامتناع. ولكنه وهو يقر بهذا العجز لا يستسلم لليأس، وإنما يفتح لنفسه بابا آخر من الأمل حين يجأر بالشكوى إلى الرسول ﷺ مؤمنا بأنه الشفيع المشفع الذي لا ترد شفاعته ولا يخيب من استجار به.

ومثله الأديب الرحالة محمد ابن جبير البلنسي الذي اشتد به الشوق إلى البقاع المقدسة يوم عرفات، فنخاطب الحجاج مهثئا، ولكنه لم يستطع مفارقتهم بقلبه فتتبعهم بروحه وخياله وهم يؤدون مناسكهم، حيث يقول: (3)

يا وُفُودَ اللَّهِ فُرُتُّمَ بِالْمَنَى	فهنيئاً لكم أهل منى
قَدْ عَرَفْنَا عَرَفَاتَ مَعَكُمْ	فلهذا برح الشوق بنا
نَحْنُ بِالْمَغْرِبِ نُجْرِي ذِكْرَكُمْ	فغروبُ الدمعِ تُجْرِي هُتُنَا
أَنْتُمْ الْأَحْبَابُ نَشْكُو بُعْدَكُمْ	هل شكوتُم بُعْدَنَا مِنْ بَعْدُنَا؟
عَلَّنَا نَلْقَى خَيْالاً مِنْكُمْ	بلذيذ الذكر وهُنَا عَلَّنَا
لَوْ حَنَا الدَّهْرُ عَلَيْنَا لَقَضَى	باجتماعِ بكم بالنحنى
لَا حَ بَرَقَ مَوْهَنَا مِنْ أَرْضِكُمْ	فلعمري ما هُنَا العيشُ هُنَا
صَدَعَ اللَّيْلُ وَمِضُّ وَسْنَا	فأبينَا أَنْ نَذُوقَ الْوَسْنَا
مَا عَنَا دَاعِي الْهَوَى لَمَّا دَعَا	غَيْرَ صَبٍّ شَفَّهَ بَرَحُ الْعَنَا
كَمْ جَنَى الشَّوْقُ عَلَيْنَا مِنْ أَسَى	عَادَ فِي مَرْضَاكُم خُلُو الْجَنَى
وَلَكُمُ بِالْخَيْفِ مِنْ قَلْبِ شَحْجٍ	لَمْ يَزَلْ، خَوْفَ النَّوَى، يَشْكُو الضَّنَى
مَا ارْتَضَى جَانِحَةُ الصَّدْرِ لَهُ	سَكْنَا مُنْذُ بِهِ قَدْ سَكْنَا
فَتَنَادِيهِ عَلَى شَحْطِ النَّوَى	مَنْ لَنَا بِقَلْبِ مَلْنَا
سَرَّ بَنَا يَا حَادِي الْعَيْسِ عَسَى	أَنْ تُلَاقِي يَوْمَ جَمْعِ سَرَبْنَا
شِمَّ لَنَا الْبَرَقَ إِذَا هَبَّ وَقَلَّ	جَمَعَ اللَّهُ بِجَمْعِ شَمَلْنَا

ولا يختلف ابن جبير كثيرا عن سبقوه، فأسلوبه يعتمد كثيرا على وسائل وأدوات التمني؛ التي لا يرجى من ورائها شيء كثير. ويبدو أن ابن جبير كان يدرك ذلك جيدا، ولكنه كان يتمتع بتباريح الأشواق لأنها تمكنه من العيش بخياله بين تلك الربوع التي تقفو إليها قلوب المؤمنين من مشارق الأرض ومغاربها، ويبدو استمتاعه بهذا الألم العذب واضحا من قوله:

كَمْ جَنَى الشَّوْقُ عَلَيْنَا مِنْ أَسَى عاد في مرضاكم حُلُو الجَنَى
حيث اعتمد في تصويره لكمية الأسى الذي تسببه الأشواق على (كَمْ)
الخبرة التي توحى بأن هذا الأسى أكبر من أن يُتصور أو يُحتمل، ومع ذلك يجد فيه ابن جبير متعة كبرى لأنه يمكن روحه وخياله من قطع المسافات وقطع الفيافي لمعايشة الحجاج والتنقل معهم بين تلك المشاعر المقدسة.

ومن الشعراء الذين هاجتهم الذكرى بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف واشتد هم الحنين إلى البقاع المقدسة؛ ابن زمرك شاعر الحمراء الذي قال في إحدى مولدياته: (4)

لو كنت أعطى من لفائك سولا لم أتخذ برق الغمام رسولا
أو كنت أبلغ من قبولك مأملي لم أودع الشكوى حبا وقبولا
وبعد مقدمة شبه غزلية، ينتقل إلى وصف ركب الحجاج وما تركه رحيلهم في نفسه من لواعج الشوق والحنين، فيقول:

من ينجد الصبر الجميل فإنه	بعد الأحبة قد أجد رحيلا
كيف التحمل بعدهم وأنا الذي	أنسيت قيسا في الهوى وحيلا
من عاذري والقلب أول عاذل	فيمن أفند لائما وعذولا
أتبعت في دين الصباة أمة	ما بدلوا في حبهم تبديلا
يا موردا حامت عليه قلوبنا	لو نيل لم تبحر المدامع نيلا

ما ضر من رقت غلائله ضحى
كم ذا أعلل بالحديث وبالمنى
أعديت واصله الهديل بسحرة
وسريت في طي النسيم لعلني
هذا ووجدني مثل وجدني عندما اسـ
قد سدّدوا الأنضاء ثم تتابعوا
مثل القسي ضوامر قد أرسلت
مترنحين على الرحال كأنما
إن يلتبس علّم الطريق عليهم
يا راحلين وما تحمل ركبهم
ناشدتكم عهد المودة بيننا
مهما وصلتكم خير من وطئ الثرى
يا ليت شعري هل أعرّس ليلة
أو تروني يوما مياه مجنة
وأحط في مثوى الرسول ركائي

لو بات ينقع للمحب غليلا
قلبا كما شاء الغرام عليلا
شجوا وجانحة الأصيل نحولا
احتل حيا بالعقيق حلولا
تشعرت من ركب الحجاز رحلا
يتلو رغيل في الفلاة رعيلا
يذرعن عرض البلاد ميلا ميلا
عاطين من فرط الكلال شولا
جعلوا التشوّق للرسول دليلا
إلا قلوب العاشقين حُمولا
والعهد فينا لم يزل مسئولا
أن توسعوا ذاك الثرى تقبيلا
فأشّم حولي اذخرأ وجليلا
ويشيم طرفي شامة وطفلا
وأبيت للحرم الشريف نزيلا

وهو هنا لا يختلف عن سبقوه باعتماده على أسلوب يفصح بأن أشواقه كانت قوية جارفة، ولكنه يوحى بأن أمله في الوصول إلى تلك البقاع كان ضعيفا؛ فإذا كان قوله "كم ذا أعلل بالحديث وبالمنى" يعطينا صورة عن شدة ما يعانيه من تلك الأشواق، فإن قوله بعد ذلك: "يا ليت شعري هل أعرّس ليلة" يوحى بأن أمله لا يعدو أن يكون نوعا من التمني، والتمني كما معروف طلب لما لا يرجى تحقيقه.

ولم يكن الشعراء فقط هم الذين يتشوقون إلى البقاع المقدسة، وإنما كان الشوق والحنين إليها مما يشترك فيه جميع الأندلسيين - خاصة أولئك الذين عجزوا عن أداء فريضة الحج لأي سبب من الأسباب - ومن بين الأندلسيين الذين حال

العجز والمرض بينهم وبين زيارة تلك البقاع رجل من أهل قرطبة يقال له عبد الله بن عبد الحق الصيرفي؛ الذي طلب من ذي الوزارتين محمد بن أبي الخصال أن يكتب على لسانه رسالة يشكو فيها عجزه وقلة حيلته إلى الرسول الكريم ﷺ ويرجو شفاعته. وقد أورد المقرئ أنه "كان عليل الجسم، ولما وصلت رسالته القبر الشريف، برئ من زمانته ونصها: (5)

"بسم الله الرحمن الرحيم، صلى الله على سيدنا محمد. إلى البشير النذير، والسراج المنير، المخصوص بالتعزير والتوقير، والبيت المقدس بالتطهير. خاتم النبيين. وسيد المرسلين، والشفيع إلى رب العالمين، من عتيق هداة، وزائر بمحبته وهواه، المستكشف بركته لبلواه، المستشفع بشفاعته في دنياه وأخراه،

كتابٌ وقيدٌ من زمانته مشفي	بقبر رسول الله أحمد مستشفي
له قدم قد قيد الدهرُ خطوها	فلم يستطع إلا الإشارة بالكف
ولما رأى الزوار يتدرونه	وقد عاقه عن قصده عائق الضعف
بكى أسفا واستودع الركب إذ غدوا	تحية صدق تفعم الركب بالعرف
فيا خاتم الرسل الشفيع لربه	دعاء مهيض خاشع القلب والطرف
عتيقك عبد الله ناداك ضارعا	وقد أخلص النجوى وأيقن بالعطف
رجاك لضر أعجز الناس كشفه	ليصدر داعيه بما شاء من كشف
لرجلٍ رمى فيها الزمان فقصرت	خطاها عن الصف المقدم والزحف
وإني لأرجو أن تعود سوية	برحمة من يحيي العظام ومن يشفي
وأنت الذي نرجوه حيا وميتا	لصرف خطوب لا تريع إلى صرف
عليك سلام الله عدة خلقه	وما يرتضيه من مزيد ومن ضعف

ولم يكن العامة من الناس فقط هم الذين يرسلون رسائلهم ليعبروا عن عجزهم وقلة حيلتهم، وإنما كان ملوك الأندلس أيضا يفعلون ذلك، فيعبرون

كغيرهم عن أشواقهم إلى زيارة الرسول ﷺ ويعتذرون عن تأخير الزيارة، غالباً، بانشغالهم بالدفاع عن دينه وحماية ضعفاء أمته من العدوان الصليبي.

ومن الشعراء الذين كتبوا إلى المقام النبوي على ألسنة ملوكهم الشاعر الكاتب لسان الدين بن الخطيب الذي كتب رسالتين؛ الأولى على لسان السلطان أبي الحجاج يوسف بن نصر والثانية على لسان ولده السلطان محمد الخامس الغني بالله، وقد احتوت كلتاها شعراً وثناءً، ولكننا سنكتفي هنا بالجانب الشعري من الرسالة الأولى؛ التي استهلها بقوله: (6)

إذا فاتني ظل الحمى ونعيمه	فحسبُ فؤادي أن يَهْبَ نسيمة
ويقنعني أنني به متكئ	فرمزُهُ دمعِي، وجسمي حطيمه
يعود فؤادي ذكرُ من سكن الغضا	فَيَقَعْدُهُ فوق الغضا وقيمه
ولَمْ أَرَ شيئاً كالنسيم إذا سرى	شفى سَقَمَ القلب المشوق سقيمه
نعللُ بالتذكار نفساً مشوقة	ندير عليها كأسه وتُدِيمُهُ
وما شفني بالغور قد مرّح	ولا شاقني من وحش وجرة رُمّة
ولا سهرت عيني لبرق ثنية	من الثغر يبدو مؤهناً فأشيمه
براني شوقٌ للنبي محمد	يسومُ فؤادي برحّة ما يسومه
ألا يا رسول الله ناداك ضارعٌ	على النأي محفوظُ الوداد سليمه
مشوقٌ إذا ما الليل مد رواقه	هَمُّ به تحت الظلام هُمومُه
إذا ما حديث عنك جاءت به الصبا	شجاه من الشوق الحثيث قدبمه

وهي طويلة، ومنها أيضاً قوله:

وكان بودي أن أزور مُبَوّاً	بك افتخرت أطلاله ورسومه
وقد يُجهد الإنسانُ طرف اعتزامه	ويُعوزه من بعد ذاك مرومه
وعذري في تسويف عزمي ظاهر	إذا ضاق عذر العزم عَمَن يلومه
عدتني بأقصى الغرب عن تربك العدا	جلالقة الثغر الغريب ورومه

أجاهد منهم في سبيلك أمة	هي البحرُ يُعيي أمرُها من يرومه
فلولا اعتناء منك يا ملجأ الورى	لريع حماه واستييح حريمه
فلا تقطع الجبل الذي قد وصلته	فمجدك موفور النوال عيمه
وأنت لنا الغيث الذي نستدره	وأنت لنا الظل الذي نستديمه
ولما نأت داري وأعوز مطمعي	وأقلقني شوقٌ يشب جحيمه
بعثتُ بها جهدَ المقل معولا	على مجدك الأعلى الذي جلّ خيمه

وهو كما نرى، هنا، لا يختلف في أشواقه إلى البقاع المقدسة عن عامة المسلمين، وإن كانت ظروفه مختلفة عن ظروفهم؛ لأنه مسئول عن حماية المسلمين والدفاع عنهم في الأندلس وهي مسئولية لا تقل عن فريضة الجهاد، بل إن بعض علماء الأندلس قدم فرض الجهاد على فرض الحج، ومنهم لسان الدين بن الخطيب الذي كتب على لسان سلطانه رسالة في تفضيل الجهاد على الحج، وقد توجه بها إلى أحد الشيوخ - بعد أن سمع بتردده وحيرته بين الرحيل لأداء فريضة الحج والرحيل للمرابطة في الثغور الأندلسية المهددة - يبحث فيها على تغيير وجهته من الحج إلى مواطن الجهاد في الأندلس لأنها أولى (7)

ثانيا: الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة في الشعر المغربي

لم يكن المغاربة يختلفون كثيرا عن الأندلسيين في هذا الغرض، وهذا لا يعود - في تقديرنا - إلى اشتراكهما في العقيدة فقط، وإنما يعود أيضا إلى اشتراكهما في الجغرافيا؛ إذ يقع كلاهما في أقصى غرب العالم الإسلامي، كما يعود إلى اشتراكهما في المسار التاريخي في العديد من الحقب، بل إنهما كانا يشكلان وحدة سياسية واحدة خلال عهد المرابطين والموحدين، وقد استمرت العلاقة بينهما قوية خلال معظم العهود بعد ذلك؛ فالأندلسيون كانوا دائما يفرعون إلى جيرانهم

المغاربة حينما يشتد عليهم ضغط النصارى من الشمال، وفضلا عن كل هذا فإن معظم مواكب الحجاج الأندلسيين كانت تمر عبر المغرب حيث ينضم إليهم الحجاج المغاربة ليصبحوا موكبا واحدا، ولهذا فإننا لا نستغرب إذا رأينا المغاربة - كالأندلسيين - تشتد بهم الأشواق وهم يودعون تلك المواكب من الحجاج الذين أسعفهم الحظ وأسعدهم بزيارة البقاع المقدسة، أو رأيناهم والحين يجرفهم بمناسبة المولد النبوي إلى تلك البقاع التي ولد وترى فيها النبي ﷺ وإلى تلك الربوع التي أشرق فيها نور رسالته وتجلت فيها معجزاته قبل أن تنتشر ويشع نورها على مشارق الأرض ومغاربها.

وقد كانت الأماكن المقدسة عند المغاربة - كما كانت عند الأندلسيين - تفقد في معظم الأحيان أبعادها الجغرافية والهندسية لتكتسب تحت وهج الحنين أبعادا روحية؛ وبذلك يصبح كل هواء قادم من الشرق، بل كل نسمة كافية لإنعاش نفوسهم الملهبة بحر الأشواق، وتصبح تربة الحجاز بلسما يشفي من جميع الأسقام. وتتحول بعض الحيوانات عن طبيعتها، بعد أن يفيض عليها الشعراء من أحاسيسهم ومشاعرهم، وخاصة تلك المطايا التي تحمل الحجاج إلى البقاع المقدسة والتي تستغني عن حداثها بعد أن تصبح هي أيضا مسكونة بالأشواق التي تحتذيها وتهديها، والحين الذي يدفعها ويحدوها.

ومن شعراء المغرب الذين تحدثوا كثيرا عن البقاع المقدسة؛ الثغري التلمساني الذي حركت أشواقه إحدى ليالي المولد النبوي التي كان يُحتفلُ بها في أيام أبي حمو فقال في قصيدة مطلعها: (8)

شرف النفوس طلاها لعلاها ولباسها التقوى أجل حلاها

ومنها في التعبير عن غبطته لمن فازوا بزيارة البقاع المقدسة وسعدوا بأداء مناسك الحج بين ربوعها:

فكأنها شهب تضيء دجاها	لله قوم أيقظوا عزماتهم
وفلوا بأيدي اليعملات فلاها	وصلوا السرى بالعيش تنفخ في البرى
ظعن يسر الظاعنين سراها	وإلى الحمى قبل الحمام سرت بهم
ماء العذيب فخلها وهواها	نحب هواها في الحجاز ووردها
فاخلع يراها فالغرام يراها	تغنيك شدة شوقها عن سوقها
والركب مثل النبل فوق ذراها	أو ما تراها كالقسي ضوامرا
شوق يزود عن الجفون كراها	دأبوا على السير الخثيث وحثهم
بدت النجوم ولا بدا قمرها	حتى بدا القمر الذي لولاه ما
حتى أضاءت أرضها وسماها	قمر يثرب أشرقته أنواره

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من امتزاج بين الشاعر وموضوعه؛ الذي يبدو واضحا فيما تحمله تلك النجى من أشواق وحنين إلى أرض الحجاز ، وهو ما جعلها تستغني عن يقودها أو يدفعها.

ومما قاله أيضا في إحدى المولديات، تلك القصيدة التي استهلها بقوله: (9)

تذكرت صبحا يمموا الضال والسدرا	فهاجت لي الذكرى هوى سكن الصدر
وإخوان صدق أعملوا السير والسرى	إذا ما بدا عذر لهم قطعوا العذرا
سروا في الدجى يفلون ناصية الفلى	وعند صباح القوم قد حمدوا المسرى
غدت نكرات البين معرفة هم	وأهله تلك المجهل لا قفرا
وتوديعهم أذكى الجوى في جوانحي	لقد أودع التوديع في كبدي جمرا
يضيء الدجى من عزمهم فكأنهم	كواكب تسري للحمى كي ترى البدرا

وقد كان موقف توديع مواكب الحجاج من أكثر المواقف وأشدّها إثارة
للأشواق وتأجيجا لمشاعر الحنين التي لا يستطيع الشعراء كتبها أو التغلب عليها إلا
بإخراجها في تلك القصائد والمقطوعات التي تفيض صدقا وإخلاصا.
وبعد أن يستفيق الثغري من ذكرى توديع المحظوظين السعداء من رفاقه،
يعود للتعبير عن لهفته إلى اللحاق بهم، فيقول:

أيا حيرة الوادي بحقكم متى يقول لي الحادي هنيئا لك البشري
أحل بأرض حلها خير مرسل غدا ترها مسكا وحصاؤها درا

وعلى الرغم من قوة حنين الشاعر وشدة شوقه؛ التي حولت المكان عن
طبيعته بعد أن جعلت تربته مسكا وحصاه درا إلا أن هذا الحنين كان مغلفا بما
يشبه اليأس، كما يبدو من صيغة التمني المبنية على الاستفهام في قوله: "متى يقول
لي الحادي هنيئا لك البشري؟"

وقد يشتد الشوق ببعض المغاربة ويعجزون عن زيارة البقاع المقدسة
بأجسادهم فيستعوضون عن الزيارة بتلك الرسائل التي يكتبونها لتتوب عنهم في
تأدية التحية، ومن خلالها يعبرون عن عجزهم ويرجون قبول عذرهم.
"ومن سلك هذا الوادي، وأرسل - إذ غلبه الشوق - دموعه الغوادي، ذو
البيان الذي قل له الموازي، الشيخ أبو زيد الفازازي، فإنه كتب إلى الحجرة الطيبة،
على ساكنها أفضل السلام والصلوات الواكفة الصيبة، بما نصه: (10)

يا سيد الرسل المكين مكانه ومقدما وهو الأخير زمانه
والمصطفى المختار من هذا الورى فمحله عالي المحل وشأنه
ومن النبوة والطهارة والهدى شرف حواه فؤاده ولسانه
عنوان طرس الأنبياء وختمهم والطرس يكمل حسنه عنوانه
فالدهر خلق أحمد إصباحه والخلق جفن أحمد إنسانه
ناداك عبد آخرته ذنوبه والشوق تلفح قلبه نيرانه

وفدت عليك ركاب أرباب التقى
لما تخلف للتخلف مذنباً
كتب الكتاب لعله إذ لم يزر
وراء أضلاعي فؤاد قيده
لكن حبك شافع و مشفع
وعليك يا خير الأنام تحية
ممن يزورك خطه وكلامه
والمذنب الخطاء كف عنانه
في المذنبين وغره إمكانه
باللحظ قبرك أن تزور بنانه
ألف الذنوب وسجنه أشجانه
يغشى محبك أمانه وأمانه
كالروض صافح روحه ريحانه
إن لم يزرك لذنبه جثمانه

"وممن بلغ في هذا غاية الآماد الكاتب ابن الغماد، فإنه قال يتشوق إلى ذلك
الجناب المنيع، ويترجي التيسير وحسن الصنيع: (11)

شوقي إلى خير الخلق متصل يا ليت شعري هل أدنو وهل أصل
وهل أزور ثراه وهو خير ثرى استنشق المسك منه ثم أكتحل
وهل أرى روضة حل الكمال بها من كل أرض إليها تجهد الإبل
ومنها:

في كل عام أرجي زورة معكم
لو خف ظهري لكان الجسم مرتحلاً
يحدو به وجدته والشوق سائقه
وا حسرتا فاز غيري بالوصال إلى
متى ينادي بي الحادي ييشرنسي
إنزل بطيبة طاب العيش قد ظفرت
عبد له أنا إن نادى وبشرني
قلي بحب رسول الله مشغول
فتنهضون وشأنني دونكم ثقل
لكن قلبي أمام الركب مرتحل
وكيف يدنو كلال منه أو ملل
أرض الحبيب ودوني سدت السبل
بشراك - يا مغربي - انزل فقد نزلوا
به يداك فلا خوف ولا وجل
وأنت حر إذا بلغت يا جمل
يا ويح قلب له عن حبه شغل

والقاسم المشترك بين معظم الذين لم يتمكنوا من زيارة البقاع المقدسة هو أنهم يردون السبب في عجزهم إلى كثرة ما ارتكبوه من ذنوب؛ فالذنوب هي التي أثقلت أجسامهم وأفقدتها الخفة اللازمة للقيام بهذه الرحلة المقدسة، كما يشتركون - رغم توهج أشواقهم - في نوع من الأمل المغلف باليأس، وهذا ما نراه بوضوح عند ابن الغماد الذي وردت في قصيدته عبارة واحدة يمكن اعتبار الأمل فيها حقيقيا، وهي قوله: "في كل عام أرجي زورة معكم" ولكننا، باستثناء هذا الرجاء، نجد قصيدته محشوة بذلك النوع من أساليب التمني التي - وإن عبرت عن تأجج الأشواق - لا تحمل الكثير من الأمل أو الرجاء الذي ينتظر وقوعه، من مثل قوله: "يا ليت شعري هل أدنو وهل أصل" وقوله: "وهل أزور ثراه وهو خير ثرى" وقوله: "لو خف ظهري لكان الجسم مرتحلا" وقوله:

وا حسرتا فاز غيري بالوصال إلى أرض الحبيب ودوني سدت السبل
ولا يخفى ما في عبارة "سدت السبل" من قرب لليأس و بعد عن الأمل،
ومثل هذا يمكن أن يقال بالنسبة لأدوات الاستفهام التي استخدمها الشاعر للتعبير
عن أمانيه؛ والتي لا يرجى من ورائها شيء كثير.

ومن الشعراء الذين أكثروا القول في هذا الحديث الشجي ابن الخلوف
القسنطيني؛ الذي تكررت أشواقه إلى تلك البقاع وترددت سبع مرات في "ديوان
جنى الجنتين في مدح خير الفرقين"، وهو لا يختلف عن غيره من الشعراء في
الكيفية التي يعبر بها عن أشواقه، بحيث نراه وهو يستعين بكل مظاهر الطبيعة
ليحملها بعضا من أشواقه، أو يشركها أحاسيسه ومشاعره ليخفف عن نفسه أو
ليوسع من دائرة معاناته، وهذا ما نراه في القصيدة التي استهلها بقوله: (12)

عليك توكلي ولك افتقاري ومنك تطلبي وبك انتصاري

وبعد التضرع إلى الله سبحانه وتعالى، وبعد مدح الرسول ﷺ خاطبه قائلا:

بودي لو شقت لك الفيافي وخضت إليك أفئدة البحار

وسرت على ذرى الريح اعتجالا	وصرت على الطائر في مطار
لأشهد روضة حوت المعالي	فحق لها بأن تسي الدار
وألثم تربة ضمت عظاما	تعاظم قدرها عن ذي افتخار
وأرشف من كؤوس الفوز راحا	يسرُّ روحها حر الأوار
وأقضي في حماها كل حج	بتطواف، وسعي، واعتماد
وأرمي في ذراها من دموعي	جمارا لا تُقاس بالجمار

وبعد أن أدى بعضا من مناسك الحج عبر هذه الرحلة الخيالية التي لم تتجاوز التمني، التفت ليقسم بالمطايا التي تنقل الحجاج وليشركها بعضا من أحاسيسه، ويجعلها تشوق مثله إلى تلك البقاع، فقال:

يمينا بالمطي وقد دعاها	إلى أوطانها داعي القرار
تجوب اليد في ليل بهيم	تناعس نجمه عن كل ساري
وترفل في رداء التيه لما	فلت بيد السرى قود السحاري
مطايا كالقسي رمت سهامها	بخطو حين عن عوج العثار
تحنُّ إلى العذيب وساكنيه	حنين فقيده حسن اصطباري
وقمرح في الفلا طربا وشوقا	إلى تلك المعالم والديار
فما تلوي أخادعها لورد	ولا يخلو لها مرعى الضمار
وإن تبلغ المسعى وتسعى	إلى ربع الحبيب على الشفار
وأولي ثانيا قسما صدوقا	على وفق اختبار واختيار
لأقتعدن أسنمة المهاري	أشق بوخدها شقق القفار
وأرسلها بأرقال إلى أن	أنوحها بحى بني نزار
هناك تقر عيني أن تراها	تلذ العيش في أهني قرار
وحيثأ أصيرها حراما	على شق الفيافي والقفار

فمطايا ابن الخلوف هنا، كمطايا معظم من سبقه من الشعراء، لا تقنع بنقل رাকبها إلى البقاع المقدسة وإنما تتقمص أحاسيسه ومشاعره، لتصبح مثله في حينها إلى تلك البقاع، وهذا يهون عليها أتعاب الرحلة، بل يحول تعبها إلى مرح وطرب يدفعها إلى الإسراع، ويهديها في الفياقي، كما نرى في قوله:

وتمرّح في الفلا طربا وشوقا إلى تلك المعالم والديار

ومرحها وطربها هنا، لا يعدوان كونهما امتدادا لمرح وطرب الشاعر نفسه. وهذا دون شك نوع من الامتزاج بين الشاعر وموضوعه.

ولا يختلف ملوك المغرب عن ملوك الأندلس في التعبير عن أشواقهم إلى البقاع المقدسة، فيما يرفعونه من قصائد أو رسائل، وفيما يقدمونه بين يديها من اعتذارات؛ فهم في حينهم وحديثهم عن الأشواق لا يختلفون عن الشعراء العاديين إذ نراهم، وهم يودعون ركب الحجاج، تحتاحهم الأشواق وتهفو بهم أجنحة الحنين إلى تلك البقاع التي لم يسعفهم الحظ بزيارتها، كما نراهم وأرواحهم ترحل مع الحجاج لتترك أجسادهم محطمة في المغارب، ولكنهم حين يصلون إلى مفصل الاعتذار يختلفون عن عامة الناس، إذ نراهم - في معظم الأحيان - لا يكتفون بالاعتذار عن الذنوب كالعامة، وإنما يضيفون أعذارا تختلف عن أعذار العامة؛ فهم ملوك أنيطت بهم مهمة الجهاد والدفاع عن المسلمين، ولذلك فإنهم ما تخلفوا عن ركب الحجاج إلا لحفظ الشريعة الحمديّة في أوطانهم، وإخماد الفتن التي تشتت وحدة المسلمين وتضعف صفوفهم في مواجهة المتربصين بهم من الصليبيين.

ومن هؤلاء الملوك أبو حمو موسى الثاني الملك الزياني الذي استهل إحدى مولدياته بقوله: (13)

نام الأحباب ولم تنم عيني بمصارعة الندم
وفيها يقول:

أدعوك إلهي معذرا	في ضوء الصبح وفي الظلم
قلي انقطرا والدمع جرى	والركب سرى نحو العلم
قلي بنواه أسير هواه	فيا شوقاه إلى الخيم
سرت الإبل لما ارتحلوا	قلي حملوا في ركبهم
حملوا خلدي أفنوا جلدي	تركوا جسدي رهن السقم
حط العشاق ركائبهم	بين العلمين وبالحرم
وغدا المشتاق بزفرته	في مغربه يكي بدم
قد قيدني ما قلدني	من أمر حكيم ذي حكم
وصروف الدهر تعارضني	عما أبيغه من القسم
ساروا وذنوبي تقعدني	فقرعت السن من الندم
وبكيت الدمع على زللي	ومزجت الدمع بفيض دم
بدت الأنوار على السمار	من الأقمار بذي سلم
زاروا الهادي بهوى بادي	وحدا الحادي عزما بهم
شدوا عزموا فازوا غنموا	لما قدموا لحمى الحرم
طافوا بالبيت وقد وقفوا	ودعوا إذ ذاك لرهم
غفرت بالبيت ذنوبهم	عند الإقرار بذنبهم
جسمي بتلمسان دنف	والقلب رهين بالحرم
ولأني أمير الخلق فلم	أسطع سيرا من أجلهم
فأقمت أصلح ما أفسدت	بالغرب الفتن الدهم
وبعثت رسالة مكشوب	لشفيع العرب مع العجم

وإذا استثنينا عنصر الاعتذار بالمسئولية فإن أبا حموا لا يختلف عن غيره من بقية الشعراء في شوقه وحنينه، ولا يختلف عنهم في أسلوبه الذي يغلب عليه اللون اليائس؛ و الذي تكرر في العديد من قصائده، ومنه على سبيل المثال قوله: (14)

لقبر التهامي لبدر التمام لخير الأنام شفيعا حيبا
فبلغ إليه سلامي عليه فإن لديه لسقمي طيبا

فظواهر الطبيعة لم تعد عنده عادية في تأدية وظائفها اليومية؛ فلم يعد طلوع
الفجر أو غروب الشمس أو هبوب النسمات من ظواهر الحياة العادية، وإنما
اكتسبت - بفعل الأشواق - أبعادا وجدانية ودلالات روحية، وما ذلك إلا لأنها
قادمة من جهة المشرق حيث تلك البقاع التي تهفو إليها نفوس المسلمين وقلوبهم.

ومن ملوك المغرب الذين كتبوا إلى الحضرة النبوية أبو زكريا الحفصي
صاحب تونس؛ الذي بعث إلى الروضة الشريفة برسالة زاوج فيها بين الشعر والنثر
مزاجا مرواحة استهلها بالنثر ثم انتقل إلى الشعر ليعود إلى النثر مرة أخرى، ثم
انتقل ثانية إلى الشعر قبل أن يختم بالنثر، وسنكتفي هنا بالإشارة إلى ذلك العذر
المشترك الذي يقدمه الملوك بين يدي رسائلهم - في أغلب الأحيان - وهو أن
تأخرهم عن زيارة البقاع، رغم شوقهم لرؤية ساكنها، إنما يرجع إلى انشغالهم
بالجهاد للدفاع عن شريعته وحماية أمته، وهذا ما نراه في هذين المقتطفين من تلك
الرسالة الطويلة، حيث يقول في أولهما: (17)

سلام كعرف الروض باكره القطر إذا ما خطا قطر تداوله قطر
تحية من قد قسم الشوق قلبه ففي طيبة شطروني تونس شطر
أطارت قسي الشوق أفلاذ صدره فله ما أودى به ذلك الأطر
كأن النوى لم تصم غير جوانحي فوا كبدي لو در لي ذلك الشطر

أما في المقتطف الثاني، وهو نثري، فيقول:

"على أي يا رسول الله لم آل جهدا في طاعتك التي بها تهتدي، ولا أغفلت
فريضة جهاد أروح عليه وأغتدي، فمتى أحسست نبأة بادرت إليها، فقد قلت
صلى الله عليك جهاد يوم خير من الدنيا وما عليها، فإن تأخرت عن زيارتك

إقداما فقد أعملت في عضد ستك أقداما، وإن لم أنتبه فإني يقط لما جئت أنت به، وإن لم أرد من تلك الشريعة، فإني بان دفاعي عن شريعتك بكل ذريعة، في بلاد تجادع أفاعيها، ويصم واعيها، ولا يجاب إلى شقاق واختلاق داعيها، فقد صارت المواسط تغور فتنتها وتنجد، وتركع فيها المواضي إلى محاريب السنايك وتسجد، وقد أوى كثير من بلاد الإسلام إلى ذمة الصليب، ولم يأخذ أهلها من الرأي والأناة بنصيب، فوقفت دونها لا رغبة عن مهوى أفئدة العباد، ورعيت هدونها لا تتاقلا عن بيت سواء العاكف فيه والباد، ورابطت أطرافها لا عجزا عن البيت العتيق. . . ."

وهو هنا لا يختلف في حنينه عن الشعراء والكتاب العاديين؛ فأشواقه قوية وحنينه جارف ممزق؛ ولكنه رغم انشطار قلبه بين طيبة وتونس نراه يقدم واجب الدفاع عن الشريعة وحماية ديار الإسلام امتثالا للسنة النبوية التي تقدم الجهاد في سبيل الله عن كل ما سواه.

* * *

وإذا كانت النماذج التي استعرضناها لا تمثل كل شعر أو أدب الحنين إلى البقاع المقدسة في المغرب والأندلس فإنها كافية لإعطائنا فكرة موجزة عن هذا الموضوع، والخلاصة التي يمكن الخروج بها مما تقدم هي أن شعر الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة يشكل ظاهرة بارزة في الشعر المغربي والأندلسي، وهو - في تقديرنا - استجابة طبيعية لظروف المغاربة والأندلسيين، حاول من خلالها الشعراء أن يعبروا عن ارتباطهم بتلك الأماكن؛ التي يشكل حبها والحنين إليها جزءا هاما من مشاعر كل مسلم، وقد عبر الشعراء عن أشواقهم إلى تلك الأماكن بشكل امتزجت فيه الذات بالموضوع في كثير من الأحيان، واكتسبت فيه تلك الأماكن - مع كل ما يرتبط بها أو يوصل إليها - أبعادا وصفات خرجت بها في الكثير من الأحيان عن طبيعتها، وتجاوزت حدودها الجغرافية / الهندسية أو الطبوغرافية،

ولذلك فهي - في تقديرنا - جديرة بدراسة متأنية معمقة أو يبحث مستقل يبرز جمالياتها وبعدها الإنساني. وعلى الرغم من أهمية المنهج النفسي في تحليل مثل هذه الصور فإن القراءة الظاهرية، - كما يرى غاستون باشلار⁽¹⁸⁾ - قد تكون أنسب من غيرها لتحليل صور تلك الأماكن المقدسة باعتبارها نتاجا مباشرا لنبضات قلب وروح الإنسان في ظرف معين.

الهوامش

- (1) المقرئ، أحمد بن محمد. أزهار الرياض في أخبار عياض. المغرب - الإمارات العربية المتحدة: صندوق إحياء التراث الإسلامي، 1978م، ج 3 ص ص 230، 231.
- (2) التحيي، صفوان بن إدريس. زاد المسافر وغرة الأدب السافر. نشر: عبد القادر محداد. بيروت: دار الفكر العربي، 1980م، ص ص 158، 159.
- (3) نفسه. ص ص 159، 160.
- (4) ابن زمرك. شعر وموشحات ابن زمرك الأندلسي. تقديم: حمدان حجاجي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1989م، ص ص 64، 65.
- (5) المقرئ. أزهار الرياض. 4: ص ص 29 - 31.
- (6) المقرئ. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تح: إحسان عباس. بيروت: دار صادر، 1968م، ج 6 ص ص 354 - 356.
- (7) نفسه. 1: ص ص 186 - 190.
- (8) التنسي، محمد بن عبد الله. تاريخ بني زيان ملوك تلمسان. تح: محمود بوعباد. المكتبة الوطنية الجزائرية، 1985م، ص ص 187 - 189.
- (9) نفسه. ص 212.
- (10) المقرئ. أزهار الرياض. 4: ص ص 31، 32.
- (11) نفسه. ص ص 32 - 34.
- (12) القسنطيني، ابن الخلف. ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين. تح: العربي دحو. اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004م، ص ص 73 - 82.

(13) حاجيات، عبد الحميد. أبو حمو موسى الزياني - حياته وآثاره. ط2. الجزائر:

ش.و.ن.ت. 1982م، ص ص 341 - 344.

(14) نفسه. ص ص 345 - 354.

(15) نفسه. ص ص 352 - 354.

(16) نفسه. ص ص 365 - 370.

(17) المراكشي، ابن عذاري. البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب - قسم

الموحدين. تح: محمد إبراهيم الكتاني وآخرين. الدار البيضاء - المغرب: دار

الثقافة، 1985م، ص ص 392 - 395.

(18) BACHELARD, Gaston. La poétique de l'espace. Paris: presses universitaires de France, 1974.p2.

ألف ليلة وليلة
حرية السرود / سرود الحرية

د/ أحمد ياسين العروود

قسم اللغة العربية

جامعة جرش / الأردن

ألف ليلة وليلة* حرية السرد / سرد الحرية

يشير اليكس زيفر ولنغ في كتابه (فرجينيا وولف والعالم الواقعي) 1986،
إلى أننا لن نفهم عمل وولف بالكامل ما لم نره باعتباره " استجابة " لبعض الأفكار
المعترف بها في زمنها حول النساء والقضيةⁱ

" إن الإنسان يقرن الأفكار ، لا بموجب المنطق والدقة القابلة للبرهان ، بل
بموجب مصلحته ومتعته ، بحيث أوضحت النتيجة أن الكثير من الحقائق ما هي إلا
أهواء مسبقة "

ريمي دي غورمونⁱⁱ

السرد بين المعنى اللغوي والاصطلاحي/مقدمة تأصيلية

جاء في اللسان: السرد: في اللغة مقدمة شيء إلى شيء ، تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض ، وسرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذ تابعه ، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له ، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم ، لم يكن يسرد الحديث سرداً أي يتابعه ، ويستعجل فيه ، والسرد الخرز في الأدم ، والسرد اسم جامع للدروع وسائر الخلق وما أشبهها من عمل الخلق وسمي سرد لأنه يسرد فيثقب طرفاً كل حلقة بالمسمار ، فذلك الخلق المسرود ، وقوله عز وجل " وقدر في السرد ⁱⁱⁱ قيل هو أن لا يجعل المسمار غليظاً والثقب دقيقاً فيفصم الخلق ، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقب واسعاً فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف ، اجعله على القصد وقدر الحاجة ^{iv}

الناظر في المعنى اللغوي للسرد يجد انه جاء يؤكد صورة الاتساق والدقة في تقديم الشيء ، هذا الشيء ، كان كلاماً ، أو صناعة ، فالسرد يعني الإتقان والإبداع في الأداء ، ومن هنا فإن دور الذات يبدأ من اللحظة الأولى للعمل السردى ، هذه الذات التي تأخذ بالبحث عن وجودها ، وفعلها المتميز فيما تنتجه ، ولعل هذه الذاتية ، ومحاولة خروجها عن المؤلف لدى سيدنا داوود في صناعته الدروع هي التي تفسر توجيه الله جلّ وعلا له كيف يسرد هذه الدروع حتى تخرج في صورة تتوافق وطبيعة الجندي الذي يستخدمها ، قال تعالى : " ولقد آتينا داوود منا فضلاً ، يا جبال أوبي معه والطير وألنا له الحديد * أن اعمل سابغات وقدر في السرد ، واعملوا صالحاً ، إني بما تعملون بصير ^v " فصورة السرد المطلوبة كما نرى هي صورة مقدرة أي مؤطرة بصورة معروفة من الله جلّ وعلا ، ولعل هذا يعكس أهمية هذا السرد في صورة المادة المصنوعة وهي هنا الدروع ، ويرى المدارس هنا أن

السرد (كيفية الوصل بين أجزاء الدرع) هو محور هذه الصناعة وهذا ما جعل الله تعالى يخصه بالذكر ويؤكدده .

إن السرد سواء كان في الحديث، أو في الدرع، أو في الأديم، فإنه يؤدي وظيفة واحدة هي التواصل والإحكام بين أجزاء المسرود وحلقاته، من أجل منحه القوة والشكل الذي يريده المبدع، ويصبح دور السرد - كما يرى الدارس - دور القوة للمسرد، ووسيلة يأخذ بها السارد، من أجل تقديم ما لديه من رؤيا شكل هذا المسرود وهيئته.

إن المعنى الاصطلاحي للسرد الذي اكتفى بسرد الحديث ونشؤ العملية السردية من خلال الحكيم المقدم على شكل حكاية أو قصة أو رواية، أو أي صورة سردية، نشأ من المعنى اللغوي الذي عرضت له الدراسة فيما سبق، من هنا فإن مصطلح السرد له جذوره اللغوية العربية، وهو من المصطلحات النقدية القليلة التي نجد لها هذا الجذر الأصيل في لغتنا، وأن الإبداعات السردية العربية خرجت من رحم هذه الثقافة التي اختارت أشكال سردها بما كان متوافقاً و سياقها الثقافي والمعرفي*، ولكن ما صورة العلاقة بين الدرع المسرود، والأديم المسرود، والحديث المسرود؟

إنها صورة الاحتماء من قبل السارد (Narrator)، فليس للدرع* وظيفة إلا الاحتماء به من العدو في لحظة المواجهة وفي لحظة البحث عن الحياة والبقاء أمام الآخر، فعندما يكون سرد الدرع متقناً مقدراً على شكله وهيئته فإنه لا يخدع صاحبه ويحميه من متلقيه - وهو هنا العدو - ويجعله صاحب الغلبة، كذلك الأديم عندما يسرد جيداً وتتقن صناعته ليلبس، فإنه يحمي لابس من الحر والقر، والحديث عندما يسرد بطريقة يراها السارد، ويتقنها من خلال رؤيته للأشياء التي يقدمها في سرده، فإنه يختبئ وراء حديثه المسرود ويحتمي به من أجل التعبير عما في ذهنه وعما يراه تجاه الأشياء، إن السرد كما يلاحظ هو بحث

عن الحرية الذاتية أو الجماعية ، من خلال التوسط بصورة تسمى السرد وتصبح صورة السرد الحقيقية صورة الذاتية الحرة في لحظة من اللحظات ، وبالتالي فإن السرد يصل إلى مرحلة الاحتواء للآخر والسيطرة عليه ، السيطرة على العدو من خلال الدرع ، والسيطرة على الحرّ والقرّ من خلال لبس الأدم المسرود ، والسيطرة على المتلقي من خلال القول المسرود بطريقة يؤثر من خلالها عليه ، وبالتالي فإن السرد يعمل على تحقيق التوازن بين عالمين : عالم الداخل "الذات " وعالم الخارج .

ولكن رغم ورود الجذر اللغوي للسرد في المعجم العربي ، لم تصل هذه المفردة إلى مستوى المفهوم الاصطلاحي الذي يضمّ تحته أطر محدده أو مساحة معرفية خاصة به في موروثنا النقدي كما هو مثلاً العروض ، بالنسبة للنص الشعري ، حيث يمثل السرد في بنيته لبعض المسرودات - المقامات (حدثني فلان قال) ، يحكي أن ، كان إما كان ... - ما يمثل شكل العروض بالنسبة للشعر ، ولم يتنبه النقاد العرب القدماء إلى أهمية هذا المنجز السرد في حياة الأمة ، حيث ترتب على هذا لإهمال ضياع صورة هذا المصطلح ، وما يترتب عليه من اهتمام في مكوناته الأخرى المتمثلة في شكل الحدث ، والشخصية والزمان ، والمكان وغير ذلك من مفردات سردية تخص هذا المفهوم .

ولعل ذلك يعود إلى أن الإنجاز السرد في الشفوي ، أكثر من السرد المكتوب مما " أفضى هذا التفريق إلى وصف السرود الشفوية ب " العرضية " ووصف السرود الكتابية ب " الدائمة " لأن الأولى تتغير بتغير الرواة وعصورهم ، فيما تظل الثانية خالدة ، يمكن إعادة إنتاجها وتأويلها في أزمنة وأمكنة مختلفة ، فضلاً عن قدرة السرود الكتابية على الاندراج في سياق قراءات وتأويلات جديدة كلما تغير الزمن ، مع احتفاظها بالأصل الذي ظهرت فيه ، فيما لا تتصف

المرويات الشفوية بسمة الثبات والبقاء ، الأمر الذي يعرضها للتغيير والتزييف والفناء بمرور الزمن^{vi}

من هنا فقد نظر النقاد إلى المنجز السردي الشفوي على أنه نوع من الإبداع غير المعترف به في ثقافة أمة قامت في بدايتها على النص الشعري وروايته ، ثم تأصلت هذه الثقافة من خلال النص الديني (القرآن الكريم والحديث النبوي) ، وما تشكل من تنافٍ بين صورة هذين النصين من جانب والنصوص الأخرى من جانب آخر .

في العصر الحديث انسل المعنى الاصطلاحي - في النقد العربي - للسرد من المعنى اللغوي كما قدمت الدراسة ، وترجمت المفردات القادمة من الشرق والغرب ، وانحصرت في مفردات مثل (^{viii}Narratology, ^{vii}Narrative) لتدل على سرد الأخبار ، رواية القصص ، إلى غير ذلك من المعاني التي اتفق في العربية على أنها السرد وتشعب هذا المعنى في الغرب والشرق حتى أصبح السرد علم قائم بذاته أثرت فيه البنيوية ، وأصبح يحسب لها في إطار دراساتها ، حيث أصبح معروفاً أن من بدأ هذه الدراسات ، الروسي فلاديمير بروب 1895 - 1970 Vladimir Propp ، في كتابه (مورفولوجية الحكاية الشعبية Morphologie du conte) وبني من جاء بعده على ما قدم .

حاول هذا العلم أن يبحث في ماهية بنية الصورة السردية ، التي ينتجها السارد ، هذه البنية التي يكتنفها الغموض والتأويل فيما تهدف إليه بعد الإنجاز ، وبالتالي فإن المنجز السردى يصبح عالماً موازياً تماماً للعام الواقعي -ويصبح رؤيا لها خصوصيتها ، ويصبح لغة تتمحور داخل هذا المنجز بصورة خاصة ، ولها شخصيتها التي توجدها في إطار هذه الرؤيا ، وهذه اللغة ، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال استراتيجية سردية يتخذها السارد ، وبالتالي تتخذها الذات الفاعلة وهو هنا بالتأكيد المؤلف أو الكاتب أو الحاكي .

لقد وضع الدارسون العديد من المعاني الاصطلاحية للسرد **Narratology** وما يمثله، وقد أجمعت هذه المعاني على ما هو جوهري في هذه العملية ومنها : الحكي ، واللغة ، والحدث — والخيال ، والسارد ، والمسروود ، والمسروود له ، وغير ذلك * ، فجيرار جنيت **Gerard Genette** يقول : "السرد عرض لأحداث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية ، عرض بوساطة اللغة ، وبصفة خاصة بوساطة لغة مكتوبة "ix ، أما كينان **Sh. Kenank** ، فتقول : "السرد : التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي ، كمرسلة من مرسل ومرسل إليه . فالسرد ذو طبيعة لفظية لنقل الرسالة . أما الأحداث فهي الأشياء التي وقعت . أما التسابع فهو أن نحكي أكثر من حدث واحد بشكل مترابط ، والمتخيل يمكن أن ندخل فيه ما يحكيه شعب عن آخر والإشاعات والتعليقات الصحافية وإن كانت أقل تخيلاً مما نجده في الرواية والقصة القصيرة والشعر السردى "x

من اللافت للنظر هنا أن المعنى اللغوي للسرد في العربية يتوافق تماماً مع ما قدمه غير العرب لهذا المفهوم ، ولعل هذا إن دل على شيء فإنه يدل أن الظاهرة السردية هي ظاهرة إنسانية يعيشها الإنسان في أي مكان وزمان بروح إنسانية واحدة ، ولكن تفاوت هذا المفهوم جاء من خلال مساحة ما يشغله في عقلية الإنسان المنظر وليس المبدع .

من هنا فإن النقد العربي الحديث ، قد تأثر المفاهيم الغربية في هذا المجال ، ليس في باب الدلالة العامة للسرد ، بل في باب التقسيمات الداخلية لهذا العلم ، ولعل ما قدمه د. عبد الملك مرتاض يكون من أفضل المعاني التي وضعت للسرد ، فيقول : " والعمل السردى ينشأ عن فن السرد ، الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثاً خيالية في زمان معين ، وحيز محدد تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي "xi ، وجاء في معجم المصطلحات العربية " السرد هو

المصطلح الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال^{xii}

وبعد ، فمن المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي اللذين تم عرضهما يتبين للدارس ، أن السرد منجز لغوي ، يتم إنتاجه من قبل مبدع ، يقدم من خلال سرده (منجزه اللغوي) رؤيا تجاه مثلث الوجود : الإنسان ، الكون ، الحياة ، ويسند هذه الرؤيا للسارد بتحولاته المختلفة داخل العملية السردية ، مبدعاً لغته ، في إطار السياق السردى ، موظفاً استراتيجيته السردية ، من أجل الوصول إلى هدفه من هذا المنجز - الخطاب - أو ما يسميه ميشيل فوكو (سلطة الخطاب) فيقول: إن حقيقته (أي الخطاب) قائمة في موقعه ، وفي استراتيجية المتحدث به ... بحيث أن السؤال المتعلق بما يقول. بل الذي قلّه ولماذا قاله؟ من الذي يمتلك الخطاب ؟ ولأي هدف أو غاية يستعمله؟^{xiii} .

السرد هنا يصبح الحرية المطلقة التي يجدها المبدع ، من أجل الوصول إلى الغاية ، وذلك من خلال سارده ، السرد يصبح بحثاً عن مخرج من العالم الواقعي إلى الواقع المتخيل أو ما يطلق عليه العالم السردى ، الذي يتقاطع في معظم مكوناته مع العالم الواقعي ، الذي يعيشه المبدع . السرد هو صورة الاحتماء من الآخر من خلال اللغة ، أي من العالم الواقعي بتشكيلاته المتداخلة .

من هنا فإن العملية السردية تصبح ظاهرة إنسانية ، أوجدها الإنسان للتعبير عن رؤياه للآخر، من خلال البنية اللغوية التي ينتجها في إطار ثقافته ومعرفته التراكمية، التي يكتسبها عبر الحركة الزمكانية، إذ تصبح هذه العملية نافذة الحرية الإنسانية ، التي يحتمي وراءها ، من أجل خلق ما هو غير موجود ، أو الحصول على ما لا يمكن الحصول عليه في العالم الواقعي ، من خلال الإطار المتخيل ، أو ما يسمى العالم السردى، وبهذا ترى هذه الدراسة أن حرية السرد لدى الإنسان ، هي سرده لحيته في تلك اللحظة - لحظة السرد - فعندما يُعطى السارد حرية القول

من قبل المؤلف، فإنه يبني من خلال قوله - سرده - صورة لحرية التي يفقدها في الواقع الحقيقي، فكل النصوص السردية - وأعني هنا الأدبية - هي وجه من وجوه الحرية المنشودة من قبل السارد وبالتالي الإنسان .

إن المبدع عندما يخلق السارد ، فإنه يخرج من لحظة الكبت التي يعيشها في الواقع الحقيقي ، ويوظف استراتيجياته التي يخلقها من أجل خلخلة التناقض الذي يراه في واقعه ، فشخصياته ، وأحداثه ، وعالمه السردى بشكل عام يصبح في حالة مواجهة مع الآخر ، أو ما يمكن أن يسمى سلطة المنع أو التابو **Taboo** الجنس ، السياسة ، الدين ، المجتمع . فشهرزاد في ألف ليلة وليلة، تمثل في هذه الدراسة - من قبل وجهة نظر الدارس - نموذجاً لا يجارى في توظيف حرية السرد من أجل الحرية المفقودة في واقعها ، ومحاولة ناجحة في الحصول على ما أرادته من حرية في عالمها السردى الذي قدمته لشهریار*

لقد خرج السرد الشهرزادي من رحم الكبت الذي كانت تعيشه السذات الأنثوية من قبل الذكورة ، فصورة الحرية التي حاولتا أن تعيشها زوجتا شاه زمان وشهریار قبل ظهور شهرزاد وهي الخيانة الزوجية من قبل الذكورة والحرية الجسدية من قبل الأنوثة ، جاء علاجها وتقبلها من قبل الملكين بعد تدخل المرأة التي كان الجن يسجنها في صندوق، خوفاً من خيانتها ، ورغم ذلك بلغت عدد خياناتها له خمسمائة وسبعين^{xiv} مرة، بدليل عدد الخواتم التي كانت تحملها من كل من تخون معه ، لعل هذه المرأة التي جاءت في الحكاية التي لا تحسب من حكايات شهرزاد ، بل سابقة لها ، هي الصورة التمهيدية التي جعلت شهریار يتقبل القص الشهرزادي ويطوِّع نفسه على تقبل منح الحرية لهذه الأنوثة ، وإعطاء العذر لها فيما تفعل رغم انه كان يواجهها بالقتل، لكنه كان في داخله يبحث عن صورة لحريتها التي تأتي من خلال الإقناع، وعدم الشك الذي يؤدي إلى ردة فعل لدى هذه الأنوثة ، من خلال البحث عن الحيلة والكيد ، وتأتي شهرزاد لتستغل هذه

الأنوثة الحريّة السردية للتعبير عن رؤيتها لصراع الوجود بين أطراف الكون، إنه كان يعيش في قلق كما تقول شهرزاد وقد خبرته من خلال رؤيتها الثاقبة" فقالت لها أختها الصغيرة : بالله عليك يا أختي حدثينا حديثاً نقطع فيه سهر ليلتنا . فقالت : حباً وكرامة . إن أذن لي هذا الملك المهذب . فلما سمع الملك ذلك الكلام وكان به قلق ، فرح بسماع الحديث^{xv} . هذا القلق، وهو بداية التقبّل للتحوّل نحو الحرية للأنوثة ، والتراجع للذكورة ، أو قل التصالح مع الآخر ومنحه ما يسعى إليه .

يرى الدارس الحالي أن ألف ليلة وليلة على مدى تنوع أصولها* قد جاءت تعبير عن مدى الصراع الإنساني في البحث عن الحرية المفقودة وذلك عن طريق السرد ، ليس فقط فيما يخص المرأة ولكن في موضوعات أخرى ، مع إيمان الدارس الحالي أن الصراع الذكوري والأنوثة هو ما غلف شكل هذا الصراع ، وأعطاه الإطار الأكثر وضوحاً في هذا الصراع ، الذي تجسد في حرية استراتيجيات سردية امتلكها شهرزاد ، وأقامت حريتها من خلال ما يسمّى استراتيجية السرد/سلطة السارد **Narrative Strategy** ففي اللحظة التي يبدأ فيها السارد القول السردية ، يكون هدفه الأول التعبير عن حريته الكامنة في داخله ، ومحاولة تحقيق سلطة الخطاب السردية الذي يتبناه ، ويقدمه للآخر ، ومن هنا فإنه يتبنى مجموعة من الإجراءات السردية التي تحقق له ما يرغب ، ولعل هذه الإجراءات هي ما يمكن أن نسميه استراتيجية السرد .

إن الاستراتيجية السردية التي يقدمها السارد في إطار المسار السردية الكلي لسرديته ، هي التي تمنح العالم السردية في نهايته الخصوصية التي يتمتع بها ، ومن هنا فإن هذه الاستراتيجية ، هي بمثابة نوعية السلاح الذي يقدم في معركة ما ، وبالتالي ، فإن ما يميز عالماً سردياً عن غيره هو استراتيجيته أو ما يمكن أن يسمّى التقنية السردية .

يرى الدارس أن العالم السردى يمكن أن يشبه الشبكة العنكبوتية التي تبنى من أجل اصطيد الفريسة ، وكذلك السارد ، فإنه يبنى شبكته السردية للتأثير في المتلقي والوصول به إلى حالة الاستسلام وقبول ما يقدمه ، من هنا تصبح الاستراتيجية السردية من أهم ما يتخذه السارد من وسائل للاحتواء من جانب والغلبة من جانب آخر.

" ألف ليلة وليلة " تتميز فيما تتميز به استراتيجيتها السردية ، التي اعتمدت فيها شهرزاد مجموعة من الإجراءات لتحقيق سلطة سردها، وبالتالي سلطتها هي ، ولعل الدارس يرى أن هذه الاستراتيجيات تمثلت فيما يلي :

1. استبدال السردى بالواقعي
2. تنوع السردى
3. الرؤيا الأثنوية
4. تناسلية السرد
5. البداية ، النهاية وفاعلية التكرار

استبدال السردى بالواقعى

العالم السردى / العالم الواقعى **Narratology World / Realisme World**

يقول ميخائيل باختين: " ونتيجة للطلاق القائم بين كينونة الواقع ، وما يجب أن يكون عليه المثل الأعلى ، تنشأ جدلية تؤثر في بناء الرواية- الرواية ينظر إليها الدارس الحالي إنها عالم سردى - من خلال شكلين : انعدام الانسجام بين السريرة وجوهرها في مجال الفعل ، ثم عجز العالم الغريب عن المثل الأعلى ، عن الاكتمال فعلياً وعن إدراك الكلية والالتحام .. وهذه البنية اللامستمرة للعالم الخارجى ، تستمد وجودها من كون الأفكار عاجزة عن الولوج إلى داخل الواقع نفسه ، وهو ما يجعل من الواقع عنصراً متقطعاً متنافراً ، ويدفعه إلى إقامة علاقة واضحة مع نسق الأفكار المكوّن لمعناه^{xvi}"

يضعنا ميخائيل باختين من خلال هذا الاستنتاج أمام حقيقة الوجود الإنسانى بشكل عام، والوجود الإبداعى بشكل خاص ، فحالة التعارض الدائمة بين الواقع المجرد ، والتطلع الإنسانى نحو الحرية، وتحقيق الذات ، والبحث عن تواؤمها ينشئ ما يسمى العالم السردى **Narratology World**، الذى تتحقق من خلاله صورة هذا التواؤم عن طريق السرد أو ما يسمى في النهاية رواية أو قصة ، أو غير ذلك.

يمكن لنا أن نعدّ العالم السردى كل ما يتضمنه المنجز السردى من أفعال وأقوال وشخصيات إنسانية وغير إنسانية ، وأحاسيس وسلوكيات ولغة ، ومكونات مكانية وزمانية ، بمعنى آخر، العالم السردى هو العالم الواقعى بمكوناته، لكنه يفارقه بمحاولته الولادة بصورة جديدة ذاتية ، حيث تطال هذه الجدة وهذا التحوّل كل ما ينتجه العالم السردى، وذلك وفقاً لرؤيا المبدع، الذى يكون هدفه الأول والأخير عادة إعادة صياغة العالم الواقعى من منظور ذاتى. فيعمل على اكتناه

العلاقات بين مكونات العالم الواقعي **Realisme World** ، ويبحث عن ترتيب آخر لما هو كائن ، من خلال صورة سردية ، تعمل على الاحتفاظ بجانب الرؤيا التي يطرحها السارد الذي ينتجه المبدع ، وبالتالي يخلق العالم السردى ليوازي العالم الواقعي ، ويخلد الجانب الرؤيوي للإنسان عبر الزمان والمكان .

هذه الاستراتيجية الاستبدالية بحثت شهرزاد عن عالمها الآخر الذي عملت على صنعه من خلال محاولتها إحداث التغير الذي من خلاله يمكن لها أن تمارس حريتها في رؤيا الآخر، ومحاولتها أيضاً السيطرة عليه ، من خلال سلطة الخطاب السردى الذي تبنته في لحظة المواجهة مع الآخر (شهریار) حيث يصبح العالم السردى هو عالم الاحتماء ووسيلة الغلبة ، وبقصديّة من الراوي الذي يواجه الموت في العالم الواقعي ، لا بدّ له أن يبحث عن حريته في عالم آخر وهو هنا العالم السردى ، لقد أصبحت حال عدم التوازن بين طرفي المعادلة هي التي تفرض السياق العام للحدث ، طرفي الوجود (الموت) و(الحياة) في حالة حضور دائم يبيت الأنوثة والذكورة ، الذكورة هي الغالبة ، والأنوثة تبحث عن موطئ قدم في الحياة وتبحث عن محاولة غلب الذكورة والسيطرة عليها ، لعل هذه البنية المستمرة للخارجي (بنية الموت) فرضت على الداخلي (بنية الحياة) الولوج إلى كينونة جديدة تمنحها الوجود فجاء السردى ليحقق ذلك ، ليحقق الحرية تقول شهرزاد لأبيها في مفتاح الحكاية :

" يا أبت، زوجني هذا الملك، فإما أن أعيش وإما أن أكون فداءً لبنات المسلمين ، وسبياً لخلاصهن من بين يديه ، فقال لها : بالله عليك لا تخاطري بنفسك أبداً ، فقالت له : لا بدّ من ذلك ، فقال لها : أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع ^{xvii} "

من اللافت أن العالم السردى أصبح بالنسبة للسارد هو مكان الحرية التي لا بد أن تتحقق فيه ، وهذا ما حدث فعلاً في نهاية السرد، ولعل الحرية التي سلبت من المرأة قبل السرد - قتل المرأة - قد عادت إليها من خلال هذا السرد .

من هنا ، يرى الدارس أن عالم ألف ليلة وليلة يتمثل بخلوده في جوهر الوسيلة التي حققت الحرية وهي هنا السرد الذي تبناه وجعله في الوقت ذاته عالماً تتداخل فيه الأحداث والشخصيات عبر العصور والأمكنة ، ولعل صبري حافظ يكون مصيباً عندما يقول:

من هنا " استطاعت النصوص السردية الكبيرة أن تحقق لنفسها نوعاً من الخلود الناجم عن قدرتها المتجددة دوماً على مخاطبة القارئ الذي تتغير ثقافته، وظروف حياته وأنواع نشاطاته ، ويتحول مزاجه بتباين أشكال الترفيه، والتسلية، وتجدها مستمر، وتبدل اهتماماته، واحتياجاته المدنية والتاريخية ، ومع ذلك ، تظل هذه النصوص التي تعتمد مفارقة الواقع ، والارتحال إلى مناطق خيالية مجهولة ، لم تعرفها الخبرة الإنسانية، قادرة على مخاطبة هذا القارئ المتغير ، بل على إدارة حوار خصب مع واقعه، لأنها تنطوي في بؤر السرد منها على جل هموم هذا الواقع المتحول أبداً، المتبدل دوماً ، والذي ينطوي في كل تغيراته على ما يمكن تسميته بالجوهر الإنساني، الذي نجحت هذه النصوص في إرهاف الوعي به ، والتعامل معه. ^{xviii}

وعندما يصبح العالم السردى يبحث دائماً عن حالة التوافق بين الداخلي (الذات) والخارجي؛ ، ثم محاولة تطويع الخارجي لهذه الذات، وعندما يصبح السرد محاولة اجتماع من قبل الذات ، من أجل تحقيق الهدف المنشود ، فإن شهرزاد تكون حالة سردية حاولت ونجحت في إعادة التوازن بين داخلها وخارجها ، داخلها المهزوم (الفاقد للحرية) وخارجها الهازم المتمكن من ظروفها (السالب لحريتها) وبالتالي الغالب دائماً. في هذه اللحظة يصبح العالم السردى هو عالم متجاوز، لما

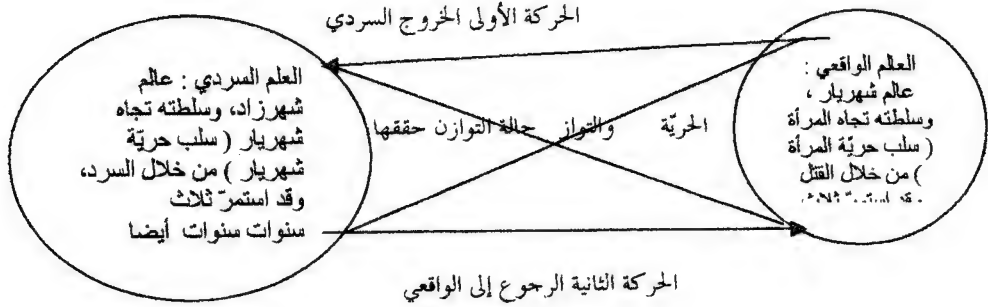
هو قائم من الواقعيات؛ ويكون هذا التجاوز استراتيجيّة استبداليّة لمفردات الواقع بمفردات يجدها السارد صورة لتحقيق الهدف المنشود ، فتلاشي السرد يعني تلاشي الحرية ، ووجود السرد يعني وجود الحرية و هذا ما عملت عليه شهرزاد ، عندما اتفقت مع أختها دنيا زاد وقالت لها :اطلبي مني أمام الملك أن أقص عليكم الحكايات ، ومن هنا جاءت عمليّة الاستبدال الاستراتيجية أولى في ألف ليلة وليلة وتبعتها استراتيجيات أخرى ، كما ستبين الدراسة من هنا نحن لا نستطيع أن نقف أمام منجز سردي (قصة ، رواية ...) ونقرؤه ثم نجدّه بعيداً عن محاولته مفارقة العالم الواقعي أي استبدال السرد بالواقعي ، ولعل هذا الفرق بين السرد الأدبي المقصود هنا والسرد التاريخي ، فالتاريخي لا يفارق الواقع بل يعيد تربيته بينما الأدبي ينفيه ويؤكد مفارقه .

إن العالم الواقعي هو الذي ينتج العالم السردى، أو قل هو الذي يوحى به ، فالمبدع يعيش العالم الواقعي ، يهضمه بعسر ، لكن هذا الهضم العسر يدفعه نحو التجاوز ، فينتج عالمه الجديد الذي لا يستطيع أن يحققه واقعياً فيحققه من خلال الاحتماء بالسرد ، وهنا يصبح المبدع هو طريق التحوّل من الواقعي إلى السردى ، فشهرزاد هي نقطة التحوّل بين الاستبداد والحرية ، هي استطاعت أن تستبدّ بشهريار من خلال سلطة الخطاب السردى الذي امتلكنه وأجادته ، ومن هنا انتزعت حريتها من الاستبداد الشهريارى ، أو قل الذكورى ، فالعالم السردى الشهرزادى حقق استبدالاً في المواقع المستبد (مستبد به)،شهريار قبل السرد كان مستبدّاً وشهرزاد مستبد بها ، خلال السرد شهريار مستبد به ، وشهرزاد مستبدة ، لكن في نهاية السرد عاد التوازن من خلال قبول كل طرف بالتخلي عن سلطته أمام الآخر ، شهرزاد تخلت عن سلطة السرد ، (توقفت) وشهريار تخلى عن سلطة القتل (توقف عن قتل المرأة) ، بمعنى تحققت الحرية لكل منهما.

لكن السردى رغم أنه منتج بإيحاء الواقعى ، فإنه يتسع أكثر منه ، ويمنح المبدع أكثر مما يمنح الواقعى ، بل ويضيف إليه ، فكل ما يقدمه العالم السردى من تجاوزات للواقعى ، هو إضافة جديدة ، تحمل فى داخلها مساهمة جديدة من أجل هذا الواقعى . وتساهم فى تفسيره . فشهرزاد من خلال عملها السردى استطاعت أن تعود للواقعى وهى تحمل حريتها وخرجت من سيطرة هذا الواقع . من هنا فإن السردى لا ينقطع عن الواقعى تمام الانقطاع ، ولا يستقل عنه تمام الاستقلال السردى هو تفاعل للواقع بصور مكثفة متواشجة ، تتحاكك فيما بينها وهو حاضنة لهذه التفاعلات من هنا :

" فالتمثيل السردى لا يقطع النصوص من محاضنها الخارجيّة ، إنما يبنى نماذج قيمية مناصرة لقيم الواقع ، ليلور عظة اعتبارية تستخلص من مصائر الشخصيات ، وحينما تتجرأ شخصية ما على الإعلان عن نوع من التطابق بين رغباتها الخاصة وحياتها ، فإنها تتحمل وحدها وزر اختيارها"^{xix}.

هكذا كانت شهرزاد تتجرأ على الواقع (القتل) من خلال القبول فى دخول اللعبة وإعلانها عن رؤيتها من خلال السرد ، يا أبت ، زوجنى هذا الملك وهى هنا التى تحملت وزر رؤيتها التى كانت فى البداية غير معروفة وفى النهاية أصبحت صورة الحرية ومن خلالها حدث الصدام بين الواقعى والسردى ، وفى نفس الوقت من الصدام تحقق الحرية السردية الحرية الذاتية . ولعلّ هذا ما تحقق فعلاً فى ألف ليلة وليلة ، فالتقاطع بين هذين العالمين السردى والواقعى كان يسعى نحو التوازن بين الطرفين ، وبالتالي قبول الآخر فى هذين العالمين من قبل الذات الفاعلة ، سواء على مستوى الواقع أو السرد ، حيث استمرّ الواقعى ثلاث سنوات (واقع قتل النساء) ، والسردى ثلاث سنوات (سرد شهرزاد لشهريار) ، ولعلّ هذا التكافؤ الزمنى بين العالمين يحمل فى داخله دلالة الصراع المتوازي بين الاستبداد والحرية ولعلّ الرسم لتالى يوضح ذلك



إن العلاقة إذن بين العالم السري والواقعي، علاقة إيجاء وتمرد، إيجاء لأن الواقعي يوحى للمبدع بالسرد، وتمرد لأن السري بعد إنجازه ينفي الواقع ويعمل على إيجاد البديل (بعد السرد الشهرزادي أصبح العالم الواقعي (عالم القتل) غير موجود)، ومن خلال العلاقة التفسيرية التي يؤديها العالم السري، بما يقدمه من علاقات وبني مختلفة؛ اجتماعية، سياسية، اقتصادية...، فإنه يصبح في حالة تضاد مع ما هو معروف ومعترف به، أي مع الواقعي، وهذا ما حدث في ألف ليلة وليلة ومن هنا تبدأ رحلة التمرد، التمرد على الذات الجمعية (انتقاص حق المرأة وقتلها) ومحالة إيجاد ذات موازية. تعمل على التأثير في هذا الواقعي ومحاوله تصحيحه وامتلاك الحرية الذاتية (إلغاء القتل للأئمة وتكافؤها مع الذكور).

تنوع السري Narratology diversity

التنوع في اختيار ما يريد الإنسان هو أول مراحل تحقق الحرية في حياة هذا الإنسان، وهو المحرك الأول للذهنية الإنسانية في البحث عن أشياءها التي تتوافق وطبيعة تفكيرها، ورؤيتها للعلاقات الإنسانية مع غيرها من مكونات الوجود، التنوع في هذه الحالة يصبح المساحات التي ينتقل فيها الإنسان للوصول إلى البناء الذاتي للحرية التي يبحث عنها. إن التنوع هو الأداة التي تعكس في داخلها ماهية

الحرية المنشودة ، هذه شهرزاد قد تنوّعت في سردها أمام شهريار فتقلت بمحض حريتها بين التنوع السردى وكثافته في زمنها السردى ، إنها مارست حريتها الإنسانية دون قيد أو شرط .

تنوّع السرد في ألف ليلة وليلة ، حيث مثل الدوائر الرئيسة للسرد عند الإنسان والمتمثلة في الأسطوري ، الحيواني ، الإنساني ، إذا يرى الدارس الحالي أن هذه الدوائر جاءت متوالية مترتبة ، عايشت رؤيا الإنسان ، للكون ومفرداته ، و الذات الداخلية لهذا الإنسان .

فأول العوالم السردية التي أوجدها الإنسان تتمثل في الأسطورة التي أوجدها هذا الإنسان من خلال السرد الذي أصبح صورة تفسيرية للعلاقة مع الآخر ، السرد الذي يفسر الكون، حيث جاء هذا السرد محاولة من الذات الإنسانية الساردة للمواءمة بين الداخلي والخارجي ، غير المرير ، وغير المفسر ومن هنا فقد احتفى الإنسان بصفته سارداً بصورة السرد الأولى (الأسطورة) من أجل الوصول إلى حالة المواءمة بين الداخل والخارج، فخرج إلى السردى بحثاً عن حرية القبول للأشياء التي يعيشها وغير قادر على امتلاكها، فامتلك السردى الأسطوري وصولاً إلى ذلك الهدف لتصبح الأسطورة صورة سردية تفسر ماهو خارج الذات والواقع .

" فالأسطورة تروي تاريخاً مقدساً ؛ تروي حدثاً جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي ، هو زمن البدايات . بعبارة أخرى، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود* ، بفضل مآثر اجتاحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون **Cosmos** مثلاً، أو جزئية ، كأن تكون جزيرة ، أو نوعاً من نبات ، أو مسلكاً يسلكه الإنسان ، أو مؤسسة : إذن ، هي سرد لحكاية خلق.^{11XX}

لعل هذا ما يفسر طبيعة الحضارات التي حاولت أن تبين رؤيتها للكون والإنسان والحياة، فسردت أساطيرها باعتبار الأسطورة محوراً يتوسط بين السارد (الإنسان) وبين الآخر المسرود عنه " فالأسطورة من حيث السرد محاكاة لأفعال تقترب من حدود الرغبة الممكنة أو تتطابق معها " ^{xxi} هذه الرغبة التي يجسدها العالم السردى بكل ما فيه من حرية يمنحها للذات من أجل التعبير عما تحسّه وتحاول أن تعيشه ، حرية القول والفعل على المستوى السردى ، والمفقود على المستوى الواقعي .

لقد مثل السرد الأسطوري في ألف ليلة وليلة مساحة كبيرة من عالمها السردى ، مما جعل هذا العالم يعكس صورة الإنسان في بدايته السردية التي بدأت مع هذا النوع السردى ، ولعلّ هذا ما يجعل ألف ليلة وليلة تحمل صورة الإنسان الفطرية ورؤيتها للحرية التي يمكن أن يجدها الإنسان فيما يحاول العقل تفسيره للظواهر غير القابلة للتفسير المنطقي عنده ، من هنا فإن صورة العجائي والغرائي الذي تتمتع به سردية ألف ليلة وليلة ، يمكن لها أن تفسّر صورة الحرية في السرد الشهزادي والتنوّع الذي اعتمد من خلال ذلك للسيطرة على الآخر المتمثل في المتلقي (شهر يار) وانتزاع الحرية المفقودة من خلال هذا السرد ، لقد جاء السرد الغرائي والعجائي في ألف ليلة وليلة عنصراً فاعلاً في تنوّعات السرد الرئيسة في هذه الحكايات والمتمثل في الأسطوري والحيواني والإنساني .

أمّا العالم السردى الثانى الذي أوجده الإنسان فهو السرد عن الحيوان ومفردات البيئة ، أو ما سُمّي حكايات الحيوان * ، وهو أول سرد تكون شخصياته مأخوذة من الواقع الحقيقى ، حيث يقوم الإنسان بتوظيف الصورة الحيوانية من خلال عالم سردى ، وإسناد اللغة لها ، لتحدث بأمر تخص الإنسان وعلاقته مع الآخر . ولعل العالم السردى بما يمتلكه من حرية ، وباعتباره صورة للاحتماء ، فقد منح السارد مجالاً رحباً للحديث دون خوف مما هو سلطة مانعة ،

سواء كانت هذه السلطة سياسية ، أو اجتماعية أو دينية ... ، " والحكاية على لسان الحيوان نط من الأنماط القصصية الذائعة في آداب العالم ، عرفتها - إبداعاً وتذوقاً - كل الثقافات والحضارات الأولى إراثاً شرعياً من مراحل الأسطورة للشعوب ، فمن رحم الأسطورة ولدت وعنها - بعد أن سقطت وظائفها الأسطورية - تطورت شكلاً أدبياً - من أشكال الأدب الشعبي - متميزاً وأثراً في الآداب العلمية القديمة^{xxii} ". لقد وظفت شهرزاد هذا النوع في عالمها السردى ، ليمثل متاهة أخرى من المتاهات التي صنعتها للعالم الواقعي أو بالأحرى لرمز العالم الواقعي (شهریار) ، من أجل الاستمرار في محاولة السيطرة والخروج من مأزق الموت إلى رحابة الحياة أي الوصول إلى الحرية .

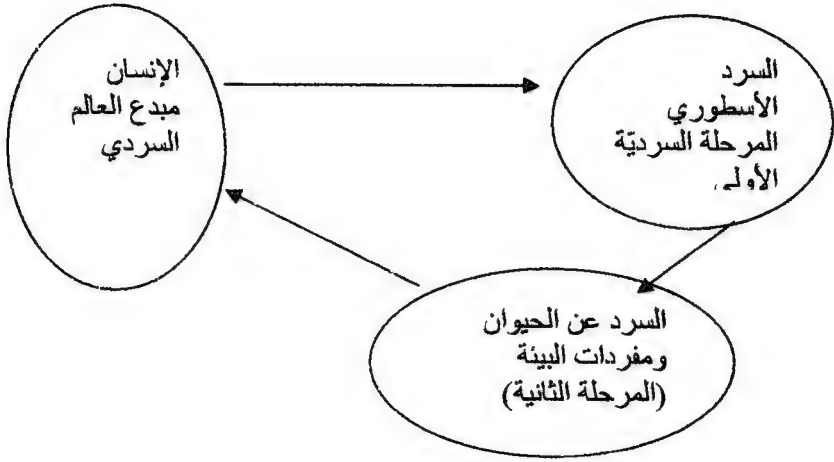
أما النوع الثالث من السرد فهو الإنساني الذي يجعل الإنسان محور سرديته فهو يمثل الجزء المتبقي من العالم السردى عامة ، وهو في الوقت ذاته صورة التحوّل الأخيرة لهذا العالم ، حيث أخذت الشخصية الإنسانية المساحة الكبرى فيه ، وذلك في طرفيه السارد والمسروود عنه (موضوع السرد) ، إذ يصبح الإنسان هنا محور العملية السردية ، ويصبح العالم السردى بالنسبة للإنسان عالماً موازياً للواقعي منافياً له ، ومن هنا ولدت الأنواع السردية - القصة والرواية خاصة - التي تهتم بصورة الإنسان ورؤيته لذاته والآخر المتمثل في الكون ، والحياة . من هنا " فإن السرد في حالات الانكفاء على الذات " يأكل من نفسه " ، ويستمد كامل إمكاناته من مرجعيات تستمد مقوماتها من طاقات انفعالية لا من وقائع موضوعية . فالسياقات المتعددة التي يخلقها الحكى ترشح بالذاتية والتقدير الانفعالي للأشياء والكائنات والمواقف . ولن تتسرب إلى وجدان القارئ ، باعتبارها مادة قابلة للحكى ، إلا إذا تحفّت في ثياب الاستعارات وكل الصور الشعرية الأخرى^{xxiii}

هذا النوع من السردى تعيش الأنواع الأخرى في ضفافه فكل السرديات بتنوعها تكون في إطاره ، وهو منتجها أو تبقى في حالة بحث عن التوائم معه كيفما يريد .

بهذا نجد أن الإنسان بقدر ما يتجه نحو ذاته بقدر ما يصنع لنفسه عالماً سردياً استثنائياً يحمله هواجسه وتطلعاته للآخر، بمعنى أنه يمنح نفسه الحرية من خلال السرد وفي السرد ، وبالتالي يصنع عالماً الذي يرغبه ، ولعل هذا ما حدث في السرد الشهري الذي حيث أخذت في نهايتها السردية تتجه نحو ذاتها ذات المرأة وسرد العوالم التي تحمل في داخلها الصورة الحقيقية لرؤيا الأنوثة ، التي وظفت قريحها على إعادة تشكيل الآخر في إطار ما تراه هي محققاً لعوالمها الذاتية أو الانوثية وهذا ما ستبحث الدراسة في مكان آخر .

من هنا ، فإن -الدارس الحالي- يرى أن العالم السردى عبر مسيرته التاريخية وبشكله العام ، بدأ بالاتجاه نحو الخارج - خارج الذات - بالسرد الأسطوري - ، وبدأ يرتد رويداً رويداً إلى ما هو قريب من الذات - السرد عن الحيوان ومفردات البيئة - ثم ارتد إلى الذات وعبر عن كوامنها عندما بدأ يبحث علاقته مع الآخر، ويعي ذاته* والكون وما يحيط به من تشكيلات أصبحت بالنسبة له ذات خصائص محددة ، و يعبر عن نوازعه من خلال الإنجاز السردى الذي يراه متوائماً مع ذاته ، ولعل هذا ما يفسر التعدد فيما يسمى تقنيات السرد ، التي أصبحت مظهر الحرية القصوى بالنسبة للسارد، الذي يقف وراءه المبدع أو المؤلف، ولعل هذا ما حدث في السرد الشهري من تنوع كما ستبين الدراسة.

ويمكن للدارس إن يوضح صورة التحول في العالم السردى بالخطاطة التالية :



إن التنوع السردى أو تحولات العالم السردى توازى تماماً تحولات العالم الواقعي ، لأن العالم الواقعي - كما أسلفت الدراسة - هو الموحى والمنتج للعالم السردى ، ولذلك، ليس غريباً، أن يرتد العالم السردى إلى ما بدأ به (السرد الأسطوري) نتيجة للتحولات التي يشهدها العالم الواقعي، ولعل هذا أيضاً ما يفسر طبيعة السرد الأسطوري الذي أخذ وبأخذ به كثير من المبدعين في العالم السردى اليوم ، وأعني العالم الروائي باعتبار الرواية ملحمة العصر الحديث* .

السرد /الرؤيا الأنثوية

تقول ليندا جين شيفرد Linda Jean Shepherd في كتابها أنوثة العلم Lifting The Veil: "تعلمنا الأنوثة ... أن الحل ذا المغزى يعتمد دائماً على السياق^{xxiv}" ولعل الحل الذي اختارته شهرزاد في لحظة المواجهة بين الذكورة والأنوثة خرج من سياق هذا الصراع، وهو رؤيا التحايل والتأجيل للفعل الأنثوي من خلال السرد الموازي للفعل الذكوري في الواقع . فهي تبدأ مواجهتها مع شهریار من خلال الحيلة القائمة على الاتفاق مع أختها (دنيا زاد)، فبعد أن

يحذّرها والدها مما هي مقدمة عليه من خلال حكاية يحكيها لها عن الحمار والثور^{xxv} ، فإنّها تصر على المواجهة ، موجّهة خطاها إلى أختها :

" إذا توجهت إلى الملك أرسل أطلبك ، فإذا جئت عندي ورأيت الملك قد قضى حاجته مني ، فقولي : يا أختي ، حدثيني حديثاً غريباً نقطع به السهر ، وأنا أحدثك حديثاً يكون فيه الخلاص إن شاء الله . ثم إن أباه الوزير طلع بها إلى الملك ، فلمّا رآها فرح وقال : أتيت بحاجتي ، ؟ فقال نعم . فلمّا أراد أن يدخل عليها بكت ، فقال لها : ما لك ؟ فقالت أيها الملك ، إن لي أختاً صغيرة أريد أن أودّعها . فأرسل الملك إليها ، فحاضت إلى أختها وعانقتها ، وجلست تحت السرير . فقام الملك وأخذ بكارها ثم جلسوا يتحدثون . فقالت لها أختها الصغيرة : بالله عليك يا أختي حديثاً غريباً نقطع فيه سهر ليلتنا . فقالت : حباً وكرامة . إن أذن لي هذا الملك المهذب . فلمّا سمع الملك ذلك الكلام وكان به قلق ، فرح بسماع الحديث^{xxvi} "

هكذا تبدأ الليالي ، ليشغل الحديث إلى مساحة من الزمن تصل ثلاث سنوات ، من خلال السياق ، خرج الأنثوي بالسرد ، وأوعز الأنثوي إلى شهرزاد أن الحل ذا المغزى يخرج من السياق ، كما تقول شيفرد

وعندما يصبح العالم السردى عالماً يوجده المبدع ، وبحريته التي يراها ، فإنه يشكل هنا حالة إبداع لها خصوصيّتها التي تحمل رؤيا المبدع ، وعلاقته مع الآخر ، السرد يصبح رؤيا ، تحتزن العلاقات التي بينها المبدع ، تعبيراً عن موقف ما من هذا الآخر ، والرؤيا هنا لا بدّ لها أن تفرض شكلاً سردياً يصنعه المبدع ، ويجريه على لسان سارده وبالتالي يصبح الانجاز اللغوي (السرد) شكلاً دلاليّاً يحمل في ثناياه صورة البحث عن الحرية التي ينشدها السارد الذي يطلقه المبدع في لحظة حرّية يمنحها لنفسه ، أو يمنحها له غيره ، - في ألف ليلة وليلة - رغم القيود التي توطر هذه الحرية في اللا شعور الذي يحمله هذا المبدع .

شهریار بمنح شهرزاد حرّية ، لكن أية حرّية ؟ إنها حرّية السرد ، وهي تمنح نفسها الحرّية ، ولكن أية حرّية ؟ إنها حرّية اختيار شكل هذا السرد . القائم على خصوصية التداخل والمتاهة السردية إلى جانب اللغة المحكيّة (العاميّة) ، والغرائبيّة والفتنزيّة ، بالإضافة إلى تغليف كل ذلك بالوجه الوعظي الإرشادي ، من أجل الوصول إلى التأثير على المتلقي (شهریار) ومن يقوم مقامه .

لقد فرضت الرؤيا الأنثوية على السرد في ألف ليلة وليلة حضور الجانِب الجنسي بشكل ملفت للنظر، إذا إن هذا النص الشهرزادي قد أنتج أصلاً من خلال ارتباطه بحادث الخيانة الجنسيّة ، ومن هنا فإن السرد أعاد هذه الخطاب مرة أخرى واعتمده، وإذا كان هناك من تقاطع بين الواقعي والسردية فإنه يكون في هذا الجانب أكثر من غيره تمثيلاً لهذا التقاطع .

إن هذا ما فعلته شهرزاد في عالمها السردية، فهو في تنوّعه ، وتناسله ، وبنيته، يمثل رؤيا أنثوية تعكس حالة من الصراع الدائم بين قطبين يحاول كل منهما أن ينفي الآخر، ويتجاوزّه ، في إطار هذا الصراع .

فالسرد في " ألف ليلة وليلة " ، جاء صورة للتعبير عن الحرّية المفقودة في العالم الواقعي ، وتم تحقيقها في العالم الموازي ، وهو عالم السرد ، لقد أوجدت شهرزاد ساردة "ألف ليلة وليلة" ، طريقته السردية تعبيراً ، عن رؤياها للعلاقة بين الذكورة والأنوثة ، هذه الرؤيا التي تبحث عن تجاوز الأنثوي لما هو ذكوري، وتحويل الغلبة الذكورية الدائمة للأنوثة في العالم الواقعي ، إلى حالة مناقضة تماماً في العالم السردية، وتحقيق غلبة الأنوثة ، وبالتالي، فإن السرد اعتمد على تمطيط الزمن وتأجيله من خلال التناسل السردية، الذي أوجدته شهرزاد - كما ستعرض الدراسة -، حيث أخذت القصص تتوالد وتمتدّ عبر العالم السردية للوصول إلى الحرّية التي لا تتحقق إلا بغلبة الأنوثة للذكورة بالنسبة إلى شهرزاد ، وقد تحقّق

ذلك ، فإذا كان شهریار -صورة الذكورة - يقتل المرأة في العام الواقعي ، فقد قتلت المرأة - وصورتها شهرزاد - الرجل في العالم السردی .

إن رؤيا شهرزاد الأنثويّة تقوم على أن المرأة أساس وجود هذه الذكورة ، وأن المرأة في عالمها الخفي، وطرائق تفكيرها، في إقصاء الآخر، ومتاهات المحاولات ، والطرائق أصبحت توازي تماما السرد، ومتاهاته التي قدمتها شهرزاد ، المرأة تلد وتتكاثر ، والسرد في ألف ليلة وليلة كذلك ، ولادة المرأة تجعل الذكورة في حالة تقبل للمرأة، والتوالد القصصي يجعل الذكورة - شهریار - في حالة تقبل أيضا للمرأة (الساردة) ، لقد أصبحت الأنوثة هي السرد والسرد هو الأنوثة ، وقد توحد الاثنان (السرد ، الأنوثة) في نهاية الليالي ، شهرزاد ولدت ثلاثة ذكور ، والسرد ولد الحرية التي تنشدها شهرزاد ، بهذا يكون السرد هو الرؤيا التي حملتها شهرزاد ، وهي الحرية، والانعتاق من سلطة هذه الذكورة .

المرأة تصبح هنا هي أصل الذكورة لأنها أنجبتها ، لم يكن هناك من الأطفال أنثى وذلك تأكيداً من الحكاية الشهرزادية أن المرأة هي أساس التحدد والسحريّ والتحوّل الذي يمكن أن يطال حياة الذكورة "من هنا تكون شهرزاد وألف ليلة وليلة معاً نصّاً أنثويّاً في جسده وفي دلالاته ، ليس في ظروف كل منهما وتعددتها فحسب ، وإنما - أيضاً - في سمات النص وسحريّته وخوارقيّته ولغزيّته ، وسيطرة

البعد العاطفي الخيالي فيه ^{xxvii}

السرد/تناسلية السردی

أول ما يلفت انتباه القارئ /المتلقي في سرد ألف ليلة وليلة ، ويرهقه في الوقت ذاته، لكنه يشوقه ويسيطر عليه ، أن ما يقدم من قصص تبدأ في قصة ثم تأخذ تلك القصة تلد قصصاً أخرى ، بحيث يصبح لدينا هراً من القصص التي تبني فوق بعضها لكنها تعود لإطار واحد وهو قصة شهرزاد مع شهریار ، ويسمى

هذا النوع من القصص القصصة الجامعة **Rahmenerzahlung** وقد شبه صبري حافظ هذه الاستراتيجية بالعروس الشعبية الروسية^٥.

إن سلطة الزمن المحدد الذي يتعامل معه شهريار - من بداية الليل إلى الصباح - جعل شهرزاد تبحث عن استراتيجية تكسر فيها هذا التحديد و التأطير الزمني الذي يلغي الحرية في الواقعي ، ويجدها في السرد ، فجاءت صورة التناسل السرد ، وتمطيط الزمن ، بحثاً عن حرية مفقودة ، لا تتحقق إلا من خلال ترويض الآخر عبر حركة الزمان على المستويين الواقعي والسرد . التوقف عن السرد دون السيطرة على الآخر يعني التوقف عن الاستمرار في الحياة ، هذه المعادلة التي فرضها شهريار على شهرزاد ، وهي فهمت ذلك ، أصبح السرد يساوي الحياة (الحرية) ، الصمت يساوي الموت (الكبت) ، هنا يتحقق ما قالته سابقاً ليندا جين شيفرد (Linda Jean Shepherd) في كتابها أنوثة العلم **Lifting The Veil** : "تعلمنا الأنوثة ... أن الحل ذا المغزى يعتمد دائماً على السياق) ، فيأتي التناسل السرد " هنا " ليؤجل طرقي المعادلة إلى أن يحدث التحوّل ليصبح الصمت يتوافق مع الحياة ، لا تستطيع شهرزاد أن تتوقف إلا في مكان آمن هو مكان النهاية المعروفة للسرد (تحقيق الحرية) ، أو النهاية المعروفة للواقعي (القتل) ، وبهذا يعلل صبري حافظ هذا التناسل السرد بقوله:

" فلكل قصة مهما طاللت نهاية ، لكن شهرزاد لا تستطيع أن تمارس ترف هذا النوع من القصص التقليدي ، قبل الأوان ، وقبل أن تتمكن شهرزاد من تأمين حياتها ، دونه يعني الموت بالنسبة إليها ، ومن هنا كان عليها أن تخترع هذه البنية التي يتوالد فيها القص ، بلا نهاية. ^{xxviii}

الحرية المفقودة في مستوياتها المختلفة ، والبحث عنها في عوالم السرد ، جعلت السرد مساحة غير متناهية ، يمكن أن يتحقق من خلالها "الذاتي" المفقود (الحرية) و هو ما دفع الأنثوية المغلوبة إلى استراتيجية التمطيط الحكائي ، الذي

يتمطّط معه الزمن الواقعي، وبالتالي إرجاء المحاولة وتكرارها للوصول إلى الهدف وهو هنا الحرية

ومن هنا فقد تمّدد الواقع ليصل ثلاث سنوات، وتمدد السرد أيضاً ليصل المدة ذاتها، إن السرد بدأ هو الذي يحدد الواقعي، بعدما كان الواقعي هو الذي يحدد السرد، الواقعي - عالم شهر يار - منح السرد - عالم شهر زاد - مدة زمنية للقص، ربما تكون في عرف الواقعي ساعة، ساعتين، قد تصل ثلاث ساعات، لكن ثلاث سنوات هذا لم يكن في حساب الواقعي، لكن السرد انقلب على الواقعي من خلال التناسل السردى وفتح منافذ أخرى وغرف غير متناهية تمتلك أبواباً يفضي بعضها إلى بعض ولكل غرفة مساحتها التي توسع بحرية السارد، هكذا فعل التناسل السردى في جرّ الذكورية إلى مصيدة العنكبوت التي لا تفلت فريستها حتى تحولها إلى مادة غذائية، هكذا كان عالم شهر زاد السردى لا ينتهي، حتى يصل إلى ما يهدف إليه، وهو هنا الحرية والخلاص. إن عدم الانتهاء من القص (التناسل السردى)، أخذ زمام الأمر، وبدأ يعيد في كل يوم نفسه، بصورة متوالية متداخلة، جعلت الواقعي في حالة استسلام وإدمان، والسردى في حالة حرية مطلقة. بل جعلت الواقعي يطلب السردى، ويتماهى معه، حتى وصل إلى حالة التوافق والقبول لشروط السردى في نهاية السرد.

لقد تناسلت الليلة الواحدة الممنوحة لشهر زاد ألف ليلة أخرى، حيث أصبحت هذه الليالي بمثابة الأبناء والأحفاد لليلة الأولى، وقد منحت هذه السلسلة من العائلة الحكائية الليلة الأولى البقاء، والحصول على الحرية في نهاية القص، بل عبر التاريخ الثقافي لجنس شهر زاد، فالذرية القصصية التي ولدتها الليلة الأولى، حولت القمع الذي كانت تعانيه هذه الليلة - شهر زاد - إلى حالة من الحرية والاستمرار والبقاء، وقد تحقق هذا أيضاً في الواقعي، عندما أنجبت شهر زاد ثلاثة أبناء من الذكور قدمتها لشهر يار، لأن مثل هؤلاء الأبناء هم صورة الحرية

المستمرة الشهر زاد في علاقتها بشهر يار - علاقة الذكوري بالأنثوي - وكسر الإطار الواقعي الذي كان يبحث عن غير ذلك؛ أي كان يبحث عن قتل شهرزاد وإقصائها من الحياة .

إن الدارس هنا يخالف ما ذهب إليه الدكتور عبد الله الغدامي عندما عدّ ألف ليلة وليلة إبداعاً خاضعاً لشروط الثقافة الذكورية ، إذ إن ألف ليلة وليلة صورة للثقافة الأنثوية، التي تتحاور مع الذكورية، من خلال الرؤيا التي تمتلكها وتشبّث بها، فكما بينت الدراسة أن شهرزاد قد تسلّحت بالسردية ومتاهاته التي ربما أن الرجل في طبعة السيكولوجي غير قادر على الإمساك به، ومن هنا فإن ثقافة الأنوثة وهي ثقافة سردية ، قد فرضت على الذكورة تصورها للأشياء وبالتالي جاء النص في صورته التناسلية للقصص مائلاً لصورة المرأة الفسيولوجية في تناسلها في الواقعي، ولعل الدكتور الغدامي قد أشار إلى هذا في موقع آخر من دراسته حيث يقول :

"إننا في ألف ليلة وليلة أمام نص (أصيل) هو النص الأنثوي الذي يمثل الحكايات وتناسلها، وبإزاء ذلك فقرات (دخيلة) من وضع المدونين الرجال ، وهذا من أجل تحويل النص الأنثوي إلى نص مذكر ، وعلامة الدخيل هي الفحش والشبق المغالي فيه وغير الطبيعي^{xxix} ". وأيضاً ليس كل فحش ومغلاة ن هي ذكورية ، فكل جانب عوالمه في هذه المغلاة وذلك الفحش .

النهاية والبداية/فاعلية التكرار

(الزمن الليتورجي Liturgy)

يمثل الزمن الليتورجي الاستعادة الدورية لزمن البدايات ، فهو زمن دائري^{xxx} يبدأ من نقطة ، ولا يلبث أن يعود إليها في كل مرة ، وقد تمثل هذا في ظاهرة البداية والنهاية في حكايات ألف ليلة وليلة ، فمن المعروف أن حكايات ألف ليلة وليلة تبدأ كلها بعبارة " بلغني أيها الملك السعيد ... وتنتهي بعبارة

وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح." ما عدا الليلة الأخير، حيث تبدأ ببلغني أيها الملك السعيد ولا تحتتم بعبارة وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح^{xxxix}، ولعل فاعلية هذه الليتورجية في السرد الشهرزادي تمثلت في الوصول إلى الظاهرة الطقوسية، التي اعتمدها شهرزاد في خطاها السردية، وما يقوم به الطقس الشعائري عادة من وضع المتلقي في حالة تقبل وتوافق مع ما يسمعه وبالتالي الاستسلام وتحقيق ما يطلب منه، يمثل الزمن الليتورجي زمناً دينياً في واقع الأمر، وبالتالي فإن ما يحدث به عادة يعاد في أزمنة قادمة، ويكون الهدف الذي يسعى إليه هو الوصول إلى سلطة الخطاب على المتلقي، وهذا ما كانت تفعله شهرزاد في ليتورجيتها الزمنية (دائرها الزمنية)، إذا أصبحت البداية والنهاية طقساً فعلياً يمتد داخله الحدث الحكائي، من أجل الوصول إلى التأثير في ذات المتلقي وبالتالي ممارسة السلطة الخطائية من خلال ذلك.

لقد عاشت الذكورة حالة من القمع مدة ألف ليلة وليلة، أي مدة فاعلية التكرار ودائرية الزمن، مارستها الأنوثة على هذه الذكورة، في العالمين الواقعي، والسردية، الواقعي عالم النهار الذي كان ينتظر عالم السرد (الليل) ويؤجل القتل - عالم السرد - الذي كان يعيد الإبلاغ في بداية اللقاء، ويتمترس بالإدراك من قدوم الصباح، حيث جاء المنع بين فكي رحي؛ فك البداية والنهاية في كل حكاية، ولعل شهرزاد في استراتيجيتها تلك Liturgy قد استطاعت أن تعتقل الفاعل الحقيقي - الذكورة - من خلال باب الإبلاغ -بلغني- وباب الإدراك - وأدرك، ولعل ما بين هذين البابين من حركة مستعادة (دائرية) كانت المطاردة من الأنوثة للذكورة التي أصبحت في حالة قمع، بينما الأنوثة أصبحت في حالة حرية مطلقة. وهكذا يكون السرد قد حقق الحرية

أن دلالة التكرار عادة ترمي إلى مبدأ التعليم والتوجيه من قبل المكرر وبالتالي محاولة الوصول إلى الهدف، هذا ما فعلته شهرزاد في تكرارها للبناء اللغوي التي

اعتمدها في بداية كل حكاية ونهايته ، وتخلّت عنها في لحظة الوصول إلى الهدف وهو انتزاع الحرية التي تسعى لها وبنات جنسها من القامع وهو شهريار عالم الذكورة الذي يتسلط في واقعه على عالم الأنوثة

جاء التكرار إذا بداية ونهاية زمنية لجرعة من الدواء ، (جرعة من السرد) التي كانت تقوم به شهرزاد لحماية نفسها و جنسها في الوقت ذاته ، وهو هنا جرعة السرد الذي احتمت به في مواجهتها العالم الغالب لها وغير القادرة على تغييره . بما هو مادي ، فيأتي السرد درع تتدرع به الأنوثة ، ولكن هذا السرد جاء مؤطراً بصورة لغوية تبدأ وتنتهي في زمنها بتقدير معين ، ولعل هنا معنى السرد اللغوي الذي قدمته الدراسة في بدايتها يتجسّد فيما يتجسد به هنا في حالة التقدير البنائي الذي اعتمدته شهرزاد ، ويذكرنا بدلالة قول الله تعالى لسيدنا داوود وقدر في السرد ، إذا يصبح السرد في عالم ألف ليلة وليلة صناعة للغة باستراتيجيات محددة تختارها شهرزاد أمام شهريار ، إيماناً منها بنجاعة هذا التقدير من اجل الوصول إلى الهدف وهو هنا الحرية .

لقد تخلّت شهرزاد في ليلتها الأخيرة عن باب الإدراك ، وقد فعلت ذلك عندما علمت أن الواقعي ، أصبح لا يطاردها بل يطلبها ، ولا يستطيع أن يقصّيها ، تخلّت عنه لأنها حصلت على حريتها ، وامتلك الواقعي ، وبالتالي لابد أن تتخلى عن السرد ، الذي وظّفته سلاحاً و درعاً ، جعلها تتغلب على من كان ينتزع حريتها ويعمل على قهرها وهذا ما حدث .

وبعد فقد عملت هذه الدراسة على قراءة النص الشهريادي ، قراءة تمنحه البعد الدلالي الذي يتأطر به هذا النص ، ويعكس عمق الحالة التي تعيشها الأنوثة والذكورة ، وما يحيط بهما من تشكيلات مجتمعية وفسولوجية ودينية ، تجعل كل منهما في حالة بحث عن التوافق مع الآخر، ضمن شروطه التي يتبناها ويبحث عنها

أو ما يمكن أن يطلق عليه الحرية الذاتية التي تتمحور في اطر الروح الشخصية لكل منهما

لقد أدرك شهریار وشهرزاد هذه الثنائية، والعلاقة المأزومة فيها ، ومنح شهریار حرية السرد لشهرزاد ، في أول الأمر ، ومنحت شهرزاد شهریار حرية التلقي، وتحدثت عن حريتها وما يدور بخلدّها ، ووظفت هذه الحرية في تحديد علمها الأثوي وما يتأطر به من رؤيا لثلث الوجود ؛ الإنسان ، الكون ، الحياة ، لقد أبلغت شهرزاد شهریار ما ترغب من حرية^{xxxii} وأدرك شهریار شهرزاد في آخر القص فمنحها حريتها .

* اعتمد الدارس طبعة دار صادر ، تحقيق د ، عفيف نايف حاطوم ، الطبعة الأولى 1999،

سنة أجزاء

ⁱ نقلاً عن رضا طاهر ، غرفة فرجينيا وولف ، دراسة في كتابة النساء ، درا المدى ، الطبعة

الأولى ، 2001 ن ص 24

ⁱⁱ نقلاً من كتاب ، حبرا إبراهيم حبرا ، الفن والحلم والفعل ، درا الشؤون الثقافية العامة ،

بغداد ، 1986، ص ، 328

ⁱⁱⁱ سورة سبأ ، آية 11

^{iv} لسان العرب ، مادة سرد

^v سورة سبأ ، 10 - 11

* للمزيد حول أشكال السرد في التراث القصصي العربي : انظر : عبد الملك مرتاض ، في

نظرية الرواية ، عالم المعرفة الكويتية ، عدد 240 ، 1998 ، ص 163 - 197

وانظر: عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،

الطبعة الأولى ، 2005

* الدرع تذكر وتوثق ، راجع ، اللسان ، مادة درع

^{vi} عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد ، مرجع سابق ، ص 9

^{vii} استخدمها مجدي وهبه وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب

، مكتبة لبنان ، الطبعة الثانية ، 1984 ، مادة سرد

^{viii} استخدمها : عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، مرجع سابق ، ص 175 وترجمها "

سردانية " ، كذلك استخدمها عبد الله إبراهيم ، في موسوعة السرد العربي مرجع سابق ، ص

10 - 11 ، وذكر أن من اشتقها تودوروف 1969 ، واستخدمها ، د. ميجان الرويلي ، و

د . سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، الطبعة الثالثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،

المغرب ، 2002 ، ص 174 - 177.

واستخدمها ، أيمن بكر في كتابه السرد المكتنز ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2002.

* للإطلاع على هذه الآراء يمكن الرجوع إلى : عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد ، مرجع

سابق ، ص 7 - 10

ix جيرا ر جنيت ،حدود السرد ،ترجمة بن عيسى بو حمالة ،(في طرائق تحليل السرد الأدبي) ،

منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ،1992، ص71

x نقلاً عن : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الثانية

، بيروت ، 1993، ص40

xi عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، مرجع سابق ، ص256

xii مجدي وهبه ، معجم المصطلحات ، مرجع سابق ، مادة سرد

xiii ميشيل فوكو ، نظام الخطاب ، ترجمة محمد سيلا ، دار التنوير ، لبنان ، الطبعة الأولى ،

1984، ص 9

* لقد درست ألف ليلة وليلة بشكل ملفت للنظر ، وشكلت الدراسات التي تناولت هذا الموروث القصصي جزءاً مهماً من المكتبة النقدية العربية ، وقد ساهم في ذلك المستشرقون والعرب ، ولكن هذا النص بغناه وعمق مدلولاته لا يزال يغري بالبحث وسيبقى كذلك وكل من ينظره يجد وعمق يسجد فيه ضالته ، وبسبب من كثرة هذه الدراسات التي أفردت لها الكتب المستقلة أو الأبحاث المنشورة في المجلات المرموقة ، فقد وجد الدارس ، أن من مزيد القول إعادة ما قالته هذه الدراسات واكتفى بالإشارة إلى ما وظّفه في دراسته هذه مما دعم الفكرة التي ناقشتها هذه الدراسة ، فالمؤلفات حول ألف ليلة وليلة أشهر من أن تذكر ، بعيداً عن الاستشهاد بها .

xiv ألف ليلة وليلة ، ج1 ، 9 - 11

xv

* ترى الدكتورة سهر القلماوي ، أن ألف ليلة وليلة تعود في أصولها إلى ثلاثة أجزاء :

1. جزء أصله قديم جداً ، نقل إما عن الهند أو عن فارس ، وهو نوعان : نوع فيه الخيال

والمبالغات ، والقصد منه التسلية ونوع سيق للموعظة والعبرة

2. الجزء الثاني عربي ، يرجع زمنه إلى الخلفاء العباسيين ، وأولهم هارون الرشيد

3. الجزء الثالث وهو مصري . سهر القلماوي ، ألف ليلة وليلة ، دار المعارف ، مصر ،

الطبعة الأولى ، 1966، ص27

xvi ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة ، محمد برادة ، دار الفكر للدراسات ، الطبعة

الأولى ، القاهرة - باريس ، 1987، ص12

* اعتمد الدارس طبعة دار صادر ، تحقيق د ، عفيف نايف حاطوم ، الطبعة الأولى 1999 ، ستة أجزاء

ⁱ نقلاً عن رضا طاهر ، غرفة فرجينيا وولف ، دراسة في كتابة النساء ، درا المدى ، الطبعة الأولى ، 2001 ن ص 24

ⁱⁱ نقلاً من كتاب ، جبرا إبراهيم جبرا ، الفن والحلم والفعل ، درا الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص ، 328

ⁱⁱⁱ سورة سبأ ، آية 11

^{iv} لسان العرب ، مادة سرد

^v سورة سبأ ، 10 - 11

* للمزيد حول أشكال السرد في التراث القصصي العربي : انظر : عبد الملك مرتاض ، في

نظرية الرواية ، عالم المعرفة الكويتية ، عدد 240 ، 1998 ، ص 163 - 197

وانظر: عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2005

* الدرع تذكر وتوثت ، راجع ، اللسان ، مادة درع

^{vi} عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد : مرجع سابق ، ص 9

^{vii} استخدمها مجدي وهبه وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب

، مكتبة لبنان ، الطبعة الثانية ، 1984 ، مادة سرد

^{viii} استخدمها : عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، مرجع سابق ، ص 175 وترجمها "

سردانية " ، كذلك استخدمها عبد الله إبراهيم ، في موسوعة السرد العربي مرجع سابق ، ص

10 - 11 ، وذكر أن من اشتقها تودوروف 1969 ، واستخدمها ، د. ميجان الرويلي ، و

د . سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، الطبعة الثالثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،

المغرب ، 2002 ، ص 174 - 177.

واستخدمها ، أيمن بكر في كتابه السرد المكتنز، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2002.

* للإطلاع على هذه الآراء يمكن الرجوع إلى : عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد ، مرجع

سابق ، ص 7 - 10

ix جيرا ر جنيت ، حدود السرد ، ترجمة بن عيسى بو حمالة ، (في طرائق تحليل السرد الأدبي) ،

منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، 1992 ، ص 71

x نقلاً عن : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الثانية

، بيروت ، 1993 ، ص 40

xi عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، مرجع سابق ، ص 256

xii مجدي وهبه ، معجم المصطلحات ، مرجع سابق ، مادة سرد

xiii ميشيل فوكو ، نظام الخطاب ، ترجمة محمد سيلا ، دار التنوير ، لبنان ، الطبعة الأولى ،

1984 ، ص 9

* لقد درست ألف ليلة وليلة بشكل ملفت للنظر ، وشكلت الدراسات التي تناولت هذا الموروث القصصي جزءاً مهماً من المكتبة النقدية العربية ، وقد ساهم في ذلك المستشرقون والعرب ، ولكن هذا النص بغناه وعمق مدلولاته لا يزال يغري بالبحث وسيبقى كذلك وكل من ينظره بجد وعمق يسجد فيه ضالته ، وبسبب من كثرة هذه الدراسات التي أفردت لها الكتب المستقلة أو الأبحاث المنشورة في المجلات المرموقة ، فقد وجد الدارس ، أن من مزيد القول إعادة ما قالته هذه الدراسات واكتفى بالإشارة إلى ما وظّفه في دراسته هذه مما دعم الفكرة التي ناقشتها هذه الدراسة ، فالمؤلفات حول ألف ليلة وليلة أشهر من أن تذكر ، بعيداً عن الاستشهاد بها .

xiv ألف ليلة وليلة ، ج 1 ، 9 - 11

xv

* ترى الدكتورة سهر القلماوي ، أن ألف ليلة وليلة تعود في أصولها إلى ثلاثة أجزاء :

1. جزء أصله قدم جداً ، نقل إما عن الهند أو عن فارس ، وهو نوعان : نوع فيه الخيال

والمبالغات ، والقصد منه التسلية ونوع سيق للموعظة والعبرة

2. الجزء الثاني عربي ، يرجع زمنه إلى الخلفاء العباسيين ، وأولهم هارون الرشيد

3. الجزء الثالث وهو مصري . سهر القلماوي ، ألف ليلة وليلة ، دار المعارف ، مصر ،

الطبعة الأولى ، 1966 ، ص 27

xvi ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة ، محمد برادة ، دار الفكر للدراسات ، الطبعة

الأولى ، القاهرة - باريس ، 1987 ، ص 12

- xvii ألف ليلة وليلة، الجزء الأول، ص 5
- xviii صبري حافظ، جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ، فصول
- ، مجلد 13، العدد 2، القاهرة، 1994، ص 20-70
- xix عبد الله إبراهيم، الأبوية الذكورية والسرد التفسيري، تحليل التجربة السردية لنجيب محفوظ
- ، فصول، العدد 65، خريف 2004 - شتاء 2005 القاهرة، ص 279 وانظر الموضوع
- نفسه في، موسوعة السرد، مرجع سابق، ص 510
- * التأكيد بالبنط السميك من الدارس
- xx مرسيا الياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق
- ، الطبعة الأولى، 1991 ص 10
- xxi نورث روب فراي، تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور،
- منشورات الجامعة الأردنية، عمان، 1991، ص 171
- * للمزيد حول حكايات الحيوان في التراث العربي، انظر: د. محمد رجب النجار، عالم
- الفكر الكويتية، مجلد 24، العددان 1، 2، ص 187-212، 1995
- xxii المرجع السابق، ص 187
- xxiii سعيد بنكراد، السرد والتجربة الحسية، قراءة في رواية الصحن، لسميحة خريس
- Http:// saidbengrad . free
- * وعي الذات : وعي المرء لذاته كشخصية، وعيه لقدرته على اتخاذ قرارات مستقلة، وعلى
- الدخول، بالتالي، في علاقات مع الناس الآخرين ومع الطبيعة، وعلى تحمّل المسؤولية عمّا
- اتخذه من قرارات وما قام به من تصرفات ... " انظر: المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم،
- موسكو، ترجمة، توفيق سلّوم، 1986، مادة وعي الذات
- * للمزيد حول " الرواية ملحمة العصر الحديث، انظر: نظرية الأدب، تأليف مجموعة
- من الباحثين السوفييت، ترجمة: إبراهيم نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام،
- الجمهورية العراقية، 1980، ص 211 - 395
- xxiv ليندا جين شيفرد، أنوثة العلم، ترجمة عني طريف الخولي، علم المعرفة الكويتية، العدد،
- 306، 2004، ص 329
- xxv ألف ليلة وليلة، ج 12، 13

xxvi المرجع السابق ، ص ، 13

xxvii عبد الله الغدّامي ، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، 1996 ، ص 60

* العروس الشعبيّة الروسيّة كلما فتحتها وجدت في داخلها عروس أخرى ، ما إن تفتحتها بدورها حتى تجد في داخلها عروساً جديدة وهكذا . انظر صبري حافظ ، جدليّات البنية

السردية ، فصول ، مرجع سابق ، 26

xxviii المرجع السابق ، ص ، 26

xxix الغدّامي المرأة واللغة ، مرجع سابق ، 81 ، 72 ،

xxx مارسيا الياد ، مظاهر الأسطورة مرجع سابق ، 159

xxxi انظر الليلة الأخيرة ، المجلد السادس من الليالي ، دار صدر ، ص 678

هل كان رمضان حمود

ثورة يتيمة؟!!

[1929-1906]

"الفلاسفة والشعراء من سلالة واحدة،

وكلهم يتغذى بلبان الطبيعة،

ويترعرع في حجرها"

بذور الحياة

أ.د. / أحمد يوسف

قسم اللغة العربية و آدابها

جامعة وهران

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

الحوار التاريخي والمعرفة النقدية

إذا كان هايدغر يرى أن الخلاص يؤول إلى التحرير الذي يؤدي بدوره إلى حرية الحوار مع ما مضى وقد كان. فإننا نبتغي من وراء هذه المحاولة إقامة هذا الضرب من الحوار مع التراث الفكري بعامة والشعري بخاصة، وذلك ليس من منظور طلب التمجيد القومي الهش والبحث عن الانتصار الفارغ لأي رمز من الرموز الثقافية التي تبوأَت منزلة خاصة لدى أمة من الأمم، ولكن من ذلك المنظور الذي يرى أن جوهر المعرفة - كما يعتقد غادامير - هي الحوار، وليس هيمنة الموضوع انطلاقاً من ذاتية مستقلة⁽¹⁾ غير متفاعلة تفاعلاً قصدياً مع موضوعها.

إن الحوار التاريخي وجه تداولي من وجوه المعرفة النقدية التي هي "سلطان مملكة العلم والأدب"⁽²⁾؛ فبالحوار تتدرج اللغة الشعرية نحو ما هو جوهرى وأصيل في عمق الإنسان؛ فاللغة - كما يقول هايدغر -: ((جوهريّة لأنها حوار))⁽³⁾. ولا عجب أن نقف على تسفيه رمضان حمود لقول القائلين بأن "التمدن خلاف الدين"؛ لأن كل ذلك يتحقق على أسس الحوار المستنير مع الثقافات الإنسانية العالمية، وإشاعة فضيلة التسامح بين بني البشر على اختلاف ألسنتهم وأديانهم وتباين مصالحهم.

يسعى الشعر إلى الانخراط في بناء الحوار على غرار الفلسفة التي كان كانط⁽⁴⁾ يطالبها بتنشيط الحوار تنشيطاً مستمراً مع ما هو غير فلسفي، كما أن الخطاب الشعري يطمح - أيضاً - إلى تشييد الذائقة الجمالية، وتغيير أفق التوقع، وتربية الحس الفني الذي يُرقّي هذه القيم، ولكنه حينما يصل - في تصور نيتشه - إلى درجة كبيرة من الوعي المتشبع بكيئوته لا يمكنه أن يتخطى عتبات العدمية، ويكون مجبراً على الاعتراف بها. فكيف لهذا الحوار التاريخي أن يتسلح بالمعرفة النقدية حتى تعصمه من الانزلاق إلى نزعة القدر أو نزعة التقريظ؟ وكيف له أن

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

يتخلى عن ذلك الشرط التداولي القائم على مبدأ التعاون على حد تصور غرايس لاستكشاف الفردة الشعرية والإبانة عن أصالة اللغة وجوهرها؟ فالشاعر المجيد مثله كمثل أي مخلوق محظوظ في أعمال البصيرة بحثاً عن الحقيقة، ولعل هذا الحظ يتمثل فيما وهبه الله من "عقل صحيح ورأي مليح ولسان فصيح"⁽⁵⁾. فالعدمية تنافي وروح الشعر الذي يدعو إلى الامتلاء بالحياة واستغلال أقصى ما في هذا الوجود من جمال.

إننا لا نستطيع أن نتحمل تلك الدرجات القصوى التي يجرنا إليها الجحيم التشوي، ويقذفنا فيها عالمه المرعب وخطابه المدهش؛ إذ يقودنا إلى الإقرار بأن الشاعر إذا كان واعياً بكيئوته - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - لا يعكس سوى إرادة العدمية العمياء الفارغة التي مردها إلى نقص المناعة لدى نيتشه في فهمه للوعي التاريخي فهما يربطه بذلك الإيمان بالحواس وبجسارة لغوية هي في حد ذاتها إيمان بالكذب⁽⁶⁾، ولكن في المقابل نقف على تصور شبيه بالتصور التشوي لدى رمضان حمود عندما يعتقد بأن ((كل حركة بنيت على غير الأخطار والدواهي فمآلها الفتور والاضمحلال))⁽⁷⁾. كما أن فلسفة نيتشه قد لا تتوافق مع رؤية فلسفة هايدغر في قراءتها لتتاج شعر هودلرن؛ حيث قالت: بأن الشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلام⁽⁸⁾ الذي يتضمن في عالمه شعوراً صادقاً بأن ((الرحمة مخبوءة في قلوب الشعراء والحكماء. فإذا خرجت من هنالك لا تجد من تأوي إليه))⁽⁹⁾. ومن هنا تتأتى خطورة الشعر وهو ينخرط في فعل تسمية الأشياء، ويعطي للغة القدرة على تحقيق الممكن في تأسيس الوجود ورسم ماهيته. فالشعر وفق ما يرى غادامير يسهم في البحث عن الحقيقة.

ينطلق الحوار التاريخي مع التراث الأدبي من المنطلق الذي انتهت إليه جمالية التلقي في ارتكازها على مسائلة تحولات آفاق توقعات القراء؛ إذ أصبح التاريخ الأدبي - في نظر ياكوس - تحدياً للنظرية الأدبية التقليدية التي كانت تنصرف للبعد

المتصل داخل السيرة التاريخية، ولا تعترف بقدرة المنفصل على إحداث انقلاب إبداعي. وعلى هذا النحو تسعى هذه المقاربة إلى تأمل نص رمضان حمود⁽¹⁰⁾ تأملاً تأويلياً يأخذ بهذه المعاني الفلسفية السامية فيغدو في النهاية نصاً جديداً خاضعاً لإعادة البناء، ويستوحي إلى حد ما طريقة موريس بلانشو في الكتابة ودون أن تدعي هذه المقاربة شيئاً من الامتياز على النص المقروء.

إذا كان النص من منظور الفلسفة الهايدغرية يستكشف عن الوجود فإن رمضان حمود لم يكن صاحب تصور شكلي للأدب؛ لأنه ينطوي على حقيقة منخرطة في حركة تغيير الواقع أو في البحث عن المعنى الذي يتجاوز إطار البنية الشكلية للفن؛ فعلى الرغم من بساطة الطرح في لغة "بذور الحياة" إلا أنه يستكشف عن روح تواقعة للتغيير ومندفعة داخل معترك الواقع اليومي؛ ولا غرو أن نراه يهتم بالإصلاح الاجتماعي والإصلاح الديني والعناية بالعلوم الحديثة وبشؤون التجارة وشؤون الاقتصاد.

لم يستبد اليأس بتروعه الوجداني (الرومانسي)، ولم تكن رؤيته للحياة غارقة في التشاؤم؛ على الرغم من أننا نلقي في أشعاره تلك المسحة من الحزن والقلق حيال ما يعيشه واقعه؛ إذ عبر عن هذا الإحساس بقوله: ((إني لتعروني هزة، وينفطر قلبي، وتنشق كبدي، وأغيب عن رشدي، وأحس بألم شديد يدب بين جواشي ديب الموت في الحياة كلما خلوت إلى نفسي، ونظرت إلى حالتنا الحاضرة... وكلما قارنت بيننا وبين أجدادنا الفاتحين النبلاء))⁽¹¹⁾. ولطالما ردد هذه الأفكار في ما كان يكتبه في "الشهاب"⁽¹²⁾ من مقالات نقدية، وما ينشره من قصائد في "وادي ميزاب"⁽¹³⁾.

من هنا ندرك أن فهم النص يأتي في المقام الأول قبل تفسيره؛ وهذا ما ينتصر إليه بول ريكور؛ وضمن الإطار الفينومينولوجي الذي حاول تجاوز ثنائية الذاتية والموضوعية. وعلى هذا النحو تعاملنا مع متن "بذور الحياة"؛ لأن الطريق إلى فهم

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

النص يقتضي بالضرورة الفهم الأعظم لماهية اللغة ذاتها التي يراها غادامير فضاء يتسم بالتفرد في النظم وفي طرائق أشكال التعبير وصياغة العبارة وأداء الأسلوب ضمن جدلية المعيار والانزياح تحقيقاً للمبدأ السيميائي القائم على التشاكل والتباين⁽¹⁴⁾ والتعيين والإيجاء⁽¹⁵⁾. وهكذا تغدو لغة الشعر - حسب لوثمان⁽¹⁶⁾ - لغة من الدرجة الثانية، ويسعنا هذا الهامش على متن "بذور الحياة" أن نبدي بعض تصوراتنا للنص والقراءة من منظور لا يفصل بين حدود الإبداع سواء أكان هذا الإبداع أدباً أم نقداً أم فلسفة.

وقبل الخوض في ما طرحه رمضان حمود وجب تأمل مسألة اللغة. فهل اللغة لها بعد تواصلية فقط كما تحرص على ذلك اللسانيات العامة واللسانيات الوظيفية على وجه التحديد، وتكتفي بالطابع التعاملية انطلاقاً من مبدأ التبادل الذي يتأسس على قاعدة المواجهة؟! إن هذا الحد الذي دافعت عنه اللسانيات المعاصرة ليس وقفاً على التواصل والتبليغ، ولكن اللغة تطمح إلى الإسهام في تشييد الوجود بواسطة تسمية الموجودات. وعليه فالعلامات مهما كانت طبيعتها؛ ولا سيما إذا كانت لفظية ليست مجرد أدوات يتواضع البشر عليها لكي تتم الإشارة بها إلى عالم الأعيان، بل هي نشاط سيميائي قائم على أساس سلطة التسمية التي تتجلى من خلالها الأشياء والموجودات. ومن هنا لزم الأمر على الانطلاق من زاوية النظر إلى نص "بذور الحياة" - على بساطة طرحه وتقريرية لغته - بوصفه سيورة سيميائية مفتوحة الدلالات.

إن "بذور الحياة" لرمضان حمود ليس عملاً أدبياً مستقلاً بنفسه، يقدم صورة واحدة لكل قارئ وفي كل لحظة، كما أنه ليس معلماً ثابتاً أو تحفة مكتفية بذاتها؛ حيث تستكشف عن جوهره اللازمي ضمن حوار داخلي. وعليه شبه يابوس التاريخ الأدبي وبضمنه النص بالعمل الأوركستري الذي لا يقوم بعزفه فرد واحد؛ بل إن أصداؤه الجديدة ينجزها قراء مختلفون. فهم يحرون النص من جبرية مادية

الكلمات، ويستدعونه ليحيا في عصرهم. وفي الأخير يصبح تاريخ الشعر منذ شكسبير - وفق نظرية بلوم- هو خريطة "سوء القراءة"، ويؤرخ فعل القراءة برمته إلى سلسلة طويلة من الأخطاء الواعية. إن هذه النظرية مشحونة من وجوه بروح التهكم السقراطي حينما تعتقد بأن كل قراءة هي قراءة مخطوءة.

إن الانتصار الحق لأي ثقافة قومية أو وطنية يبدأ من ممارسة الفعل النقدي وإبراز مواطن المسكوت عنها، وإعطائها حجمها الحقيقي؛ ومن هنا يكون حرص كولنجوود Collingwood على أهمية التاريخ ودوره في بناء المعرفة الفلسفية؛ إذ له تلك القيمة الحوارية التي أوما إليها هايدغر؛ ولهذا علينا أن ننظر - كما يدعونا إلى ذلك رمضان حمود- نظرة فلسفية إلى الأشياء "لا بعين التعجب والافتناع، ولكن بالتفنن والإبداع". لأن أي سلف منسي - حسب بلوم- يصبح عملاق الخيال؛ وعليه فإن هذا السلف المنسي يتحول إلى سجن لا يستطيع الإبداع فككا منه.

ينبغي - أيضا- أن نسائل هذا التراث، ونحاوره على نحو لا يجعلنا نستسلم لسلطان الماضي وسحره لكونه يحظى بامتياز القُدْمة، ولا نعاديه لأنه ماضٍ تمّ وانقضى، فأصبح متجاوزا بفعل جدة الإبداع وحدثه. فإذا تسلح هذا الحوار بمثل هذه الطاقة الفلسفية الحيوية والذوق السليم والبصيرة المتفتحة صار فعلا فلسفيا قادرا على "نبش كنوز الحقائق" والالتفات إلى المعاني المنسية، لعلها تكون بذور الحياة الخصبة بلذتها وألها.

إذا كان أفلاطون وأرسطو وكثير من الفلاسفة يعتقدون أن أصل الفلسفة انبثق من الدهشة الخلاقة التي تعرف كيف تحول هذه المادة الخام إلى انفعال منتج أصبح - فيما بعد- ينبوع "الإبداع" الفلسفي و"الخلق" الشعري فإن حمود كان يعتقد أن الفلاسفة والشعراء هم من سلالة واحدة؛ لأن الطبيعة توحدهم، والحقيقة العميقة تمثل مطلبهم، والبحث عن سر الناموس الكوني قبلتهم؛ وعليه فإن اللغة الشعرية تجسد ذلك الحوار بين الفلسفة والشعر؛ فهي تتضمن في ثنايا نظمها سؤال

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

الوجود وكيونة الإنسان. ولا عجب أن يشيد حمود هنا بما حققه الإغريق في عبادتهم للفن والجمال، ويعتقد بأن "الفلسفة بنت الجمال والحب". ومثل هذه المعاني الساميات لا تكون في متناول العامة من الناس، بل نراهم يعادونها، ويقذفونها بالمظنات الباطلات، لا لشيء سوى أنهم لا يستطيعون إدراكها إدراكاً سليماً لكونها "أشياء غير معهودة، وآراء لا تھضمها العقول الصغيرة".

فالإبداع رحلة في عوالم المجهول واستكشاف لما هو خفي في المعلوم، ولكن حكمة الشعراء والفلاسفة تنتصر في الأخير؛ لأنها تجسد مظاهر الجمال والحق، وترتكز على أسس العلم والمعارف؛ وعليه فإن الفلسفة الحديثة عظيمة الشأن لأنها قامت على مرتكزات البحث والتنقيب، وحصلت لها ملكات نقدية لم تتوافر للأولين؛ بيد أن رمضان حمود لم يسعفه العمر القصير على تحصيل الحكمة حتى يجعله يفرق بين الخيال والوهم، ولا يصبحان مترادفين لديه، ولا تراه يخرج كثيراً عما قرره بعض الفلاسفة المسلمين من أمثال الغزالي. فالفعل الفلسفي إن هو تجاوز حدود الطبيعة التي تقف عند العقول صار تهاوتا وضلالاً. لأن وظيفة الشاعر والفيلسوف - إن كانت لهما وظيفة - تتجلى على وجه الخصوص في دفع حيوية النشاط الإنساني إلى الإسهام في إحداث التغيير في كل المجالات المعرفية.

يقول أفلاطون في تيتانوس: ((إن من شأن الفيلسوف حقاً أن يكون لديه هذا الانفعال (ياتوس) ألا وهو الدهشة؛ لأنه ليس هناك من مبدأ حاكم للفلسفة سوى هذه. إن الدهشة من حيث هي "انفعال" هي للفلسفة مبدأ... الدهشة تحمل الفلسفة، وتحكمها من طرفها إلى طرفها الآخر))⁽¹⁷⁾؛ وكذلك قال أرسطو [ما بعد الطبيعة] ((بالدهشة ومن خلالها استطاع الناس اليوم وفي الزمان الأول أن يصلوا إلى المبدأ الذي لا يزال صاحب السلطان على سير التفلسف))⁽¹⁸⁾. وهكذا وجدنا معاني الشعر والوحي والطفولة والإلهام والحقيقة متلازمة في أدبيات الخطاب الرومانسي الذي كان يمتح منه رمضان حمود متصوراته للحياة ومناجاته

للطبيعة⁽¹⁹⁾ ونظراته للفن والشعر التي تقترب كثيرا من نظرات جماعة الديوان والرابطة القلمية. ومن ثم كان يمتد تقليد القدماء، وينفر من التصنع الفني في الشعر الذي لا ينبثق من الشعور، ولا يستمد إيقاعه من الطبيعة.

فقلت لهم لما تباهاوا بقولهم: ألا فاعلموا أن الشعور هو الشعر
وليس بتنميق وتزوير عارف فما الشعر إلا ما حن له الصدر
فهذا خريز الماء شعر مرتل وهذا غناء الحب ينشده الطير

.....

فذاك هو "الشعر الحقيقي" بعينه وإن لم يذقه الجامد الميت الغر⁽²⁰⁾
وبعد هل يجوز لنا أن نقدم نص رمضان حمود بتلك الاستعارة التي طرحتها
جوليا كرسيفا من أن "بذور الحياة" هو "لوحة فسيفسائية" من الاقتباسات التي لا
نجد لها إحالات مباشرة ومن الترجيعات التي نقف عليها في المستويات الأسلوبية
المتباينة ومن الارتدادات المتداخلة التي سعى محمد ناصر⁽²¹⁾ إلى بيان بعضها في
حديثه عن الثورة والتجديد بينه وبين الشابي، وكذا تقليده للشعراء العرب من
أمثال الطغرائي وأبي البقاء الرندي؟ إننا لم نصطنع هذا الإجراء النقدي لسبب
واحد يتمثل في أن تجربة رمضان حمود قصيرة جدا لا يمكن أن تتحمل مثل هذا
الإعانات، واكتفينا فقط بكتابة هامش على متن نصه. فمن الممكن أن نتبنى رؤية
غادامير الهرمنيوطيقية التي تسمح بمعرفة المرجعيات النصية ووصف مختلف لظاهرة
انصهار الآفاق في الوعي التأويلي. ويتم الانصهار بين النصوص عبر توسط مادة
الموضوع التي تحدد كلاً من الآفاق الماضية والحاضرة مما يعين نضوج الفهم الإنساني
ووضوحه. وتاليا يصبح تقديمنا لرمضان حمود كلاما على كلام لا نبتغي من وراءه
إسفافا في العرض وتبسيطا في الشرح ونثرا خشنا لشر ناعم محققين هجة جوردان
وفرحة بكتابة النشر.

الشعر ونداء الكينونة

يمكن المراهنة على القول بأن نداء الكينونة الذي يأتي في الرتبة الأولى قبل رتبة الإنسان - حسب هايدغر - يجد مرقده الوديع في لغة الشعر بوصفها تحيينا سيميائيا لهذا الضرب المتعالي من المعرفة الموعلة في العمق؛ إذ يجسد السؤال الفلسفي عن الكينونة، ويمثل التحقق الذاتي للحقيقة. إن اللغة الشعرية هي الفضاء الأرحب الذي تلتقي فيه الكينونة بالإنسان، وتضطرع فيه العناصر المتناقضة. فالتباين ((أساس نظام الكون وأصل كل حركة))⁽²²⁾؛ وخير من يستريح في مسكن الكينونة هم الشعراء والفلاسفة الذين لا تستعبدهم الأنساق الفكرية، ولا تستهويهم أبراجها العالية. فهم طلاب الحكمة ومعلموها في آن واحد؛ وعليه انتهى المطاف بهيدجر إلى الإقرار بتلك البساطة التي عرف بها رمضان حمود الشعر بأنه ((كل شيء وكل شيء هو الشعر))⁽²³⁾؛ فجعل الفلسفة تلتقي بالشعر في منعطف الكتابة، وفسح لها الطريق لكي تضحى فنا يمارس فاعليته الإبداعية، وتنحني إحلالا أمام هيئة الجمال وفضيلة الحق.

كان الشعراء من أمثال هودرلين وريلكه ونوفاليس ورامبو وبودلير وجبران والشابي وغيرهم واضعي العتبات الأولى للحدائث الشعرية ومعلمي البشر كيفية استثمار الحياة وتذوق الجمال وترقية الإنسانية في داخلهم. فقد أبدعوا نصوصا في غاية التأمل الفلسفي. ولا غرو أن يهتدي ذلك الوجودي الملحد إلى الخلاص من قتامة التشاؤم وسوادية المصير الإنساني عن طريق الشعر الذي يفضي به إلى دروب زرادشت وحكمته النيتشوية، بينما يخرج الشعر من ثرية العالم وفضاطة المبتذل وفضاعة اليومي وخشونة السائد، ويتوزع في تفاصيل الحياة الممتلئة؛ لهذا فهو يمثل بالنسبة إلى رمضان حمود هبة الروح وأشعة الحب وجمال الكون وحياة القلب ونور العقل واهتزاز النفس وصورة تتجلى فيها عظمة الله. فالله جميل يحب الجمال.

لقد انشغلت فلسفة هايدغر في نهاية المطاف بمسائل جلية تعد من صميم الظواهر الإنسانية التي لم يتعمق فيها هوسرل كثيرا أو بالأحرى لم يخصص لها حيزا كبيرا من كتاباته الفلسفية، وتتمثل في الفن والشعر، وتاليا الاهتمام بتأمل إشكالية اللغة؛ ولعل غادامير عمق فلسفة التأويل بحيث جعلها تشمل ما هو قابل للفهم وقابل لأن يحيط به العقل. إن تأويلية غادامير ذات الروح الفينومولوجية حاولت أن تتجاوز الأسئلة الهايدغرية التي لا تخلو من مسحة تشاؤمية حيال المصير الإنساني. ويمكن أن تساعدنا الهيرمينوطيقة الفينومولوجية كما طرحها غادامير وجلاها بول ريكو في إبراز ظاهرة "يتم النص"⁽²⁴⁾ من منطلق اللغة والوعي الجمالي بدءا من ملامح تشكل التجربة الشعرية في الجزائر.

ليست الكتابة فعلا يقضي "على كل صوت، وعلى كل أصل" كما كان يزعم بارت، بل هي إبداع لهذا الصوت الأصيل. إذ ليس بالضرورة أن يكون هناك أب ليتحقق شرط الإبداع؛ فعندما لا يتوافر للمرء "أب جيد" - حسب نيتشه - فإنه من الضروري أن يفكر الفنان في ابتداء هذا الأب. ولا يمكن أن يتسق مفهوم الكتابة بهذا المعنى؛ لأنه يتنافى مع متصورات الحركة الإصلاحية في العالم الإسلامي بعمامة والجزائر بخاصة، ولا يتفق مع هذا الحياد الذي كان يدعو إليه بارت، إن هذا التأليف الذي ينشده رمضان حمود مفجع بحالة اليتيم الحادة التي تبحث عن الأصل وعن الهوية وعن الأب.

فلم يجد شاعرا جزائريا أو بتعبير آخر معلما شعريا يمثل الخط البياني لتجربته الشعرية وحركتها، بل كل ما ألفاه في عصره شعراء من الجزائر يقلدون "أمير الشعراء"، وينظمون كلاما يأسره العروض، وتقيدوه القوافي، فيصبح "المعنى" ثيبا لا بكر؛ لعل الشعر يلتقي بالذات فيحفزها على الإبداع الفاعل ضمن لعبة السواد - البياض الذي تضيع فيه كل هوية وفي إطار الخيال الذي يقود إلى الحقيقة المتجسمة⁽²⁵⁾، وذلك ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب كما كان يتصور ذلك

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة
شعراء اليتيم في الجزائر". وعلى هؤلاء الشعراء أن يتمثلوا حكمة كيركيغارد الداعية
إلى أن الذي يرغب بالعمل عليه أن يلد والده.

إن الجسد فعل وفاعل في عملية الكتابة التي ظاهرها مادي وباطنها روحي؛
وضمن هذه المتصورات تصبح فيه الحواس شريكا للممارسة الإبداعية التي لا تبغي
سوى التنوع والتحول، ومن هنا ندرك ضعف حساسية رمضان حمود الرومانسية
في تمثل هذه المعاني السامية التي لا نجد لها حضورا كبيرا لديه أو لدى غيره من
شعراء الجزائر في هذه الحقبة. كنا أومأنا سابقا إلى العلاقة بين الشعر ونداء الكينونة
التي أصبحت استهوت الفلسفة، ورأت في الشعر ملاذها من أوهام الذات
وأكاذيب التاريخ في تضليل مسعى الإنسان الذي يرغب في استكشاف عناصر
الضرورة، ومظاهر اللاتبات، وديمومة التحول.

لقد أشاد نيتشه هراقليطس الذي سيظل أبدا على صواب - في نظره - عندما
جزم بأن الكينونة وهم بلا معنى⁽²⁶⁾. إن هذه العدمية لا تلقى قبولا حسنا لدى هذا
"الفنان" المؤمن النائر؛ لأنه يعطي معنى إيجابيا للتاريخ ويمنح للكلمة رسالة مسؤولة
ودورا فاعلا للشعر الذي يجب أن يغذيه الحوار الجدلي المثمر بين اللغة والفلسفة
والتاريخ. فالإبداع الشعري لا يستقيم عوده إلا إذا انصهر في بوتقته ما هو فكري
وما هو روحي بما هو لغوي؛ وأن عنف اللغة الشعرية يتجلى في المظاهر النفسية
والتاريخية والجمالية والرؤيوية؛ على الرغم من أن رمضان حمود لم ترتق رؤيته إلى
مستوى يتجاوز فيها النظر إلى اللغة على أنها مجرد وعاء⁽²⁷⁾.

إن الشعر لعبة سيميائية جميلة تمارس سلطة التسمية بالعلامات والرموز
والأيقونات وكذلك بالتأويلات الخلاقة ممارسة إيجابية تفضي إلى الدلالات المفتوحة
ضمن قانون اقتصاد اللغة القائم على مبدأ الاستعارة وتقنيات الإزاحة والتكثيف،
وهو يجسد لحظات التشظي وحالات العماء القصوى لينبني إيقاع الوجود من ذلك
المخاض الذي ندعوه بالانعطاف الكارثي، وتسميه أدبيات النقد الحدائي بالتخطي

والتجاوز. فللشعر - في نظر هايدغر - ((مظهر اللعب، لكنه ليس كذلك. فاللعب يجمع ما بين البشر، لكن بحيث ينسى كل منهم ذاته في غمرة اللعب. أما في الشعر فنحن نرى أن الإنسان ينكب على عمق أعماق وجوده في العالم، وبذلك يتوصل إلى الدعة))⁽²⁸⁾. وإذا كان هذا المفهوم ينبع من رؤية أنطولوجية للغة الشعر فإن هناك نظرة سيميائية تتعامل مع الشعر على أنه لعب بالعلامات اللفظية والأيقونات التي تتربع على عرش الاستعارات وأرض الخيال التي إن هي ربت واهتزت بماء التفنن صارت لدى رمضان حمود "حقيقة تلمس"⁽²⁹⁾.

ولا غرو - إذاً - أن نلغي بعض الفلسفات الكبرى قد شيدت أنساقها على هذه اللغة الشعرية مثل لغة أفلاطون وكيركغارد ونيتشه. إن الوجود الإنساني الذي تقدمه عوالم الشعر بوصفه شرطاً للحرية و"بحارها الخالصة" من المنظور الوجودي يمكن أن يسهم في بناء معرفة عميقة عن الوجود الكوني، ويقوم بعملية تطهير لسطوة اليأس والقلق الذي ينتاب الإنسان من حجم المسؤولية حين أصبح خليفة الله في أرضه، وبقي مشدوها أمام جيروت الطبيعة وسحرها.

لا يمكن أن يتجلى الشعر والفلسفة إلا ضمن بهاء العمق وإشراقات الدهشة وغمات الحيرة وعتبات السؤال وحافة الجنون وسيمياء⁽³⁰⁾ العبارة وانشطارات الإشارة، وهكذا يولد ذلك التواشج بين عالم الأعيان وعالم الخيال، وتترتب عن هذا التواشج مثزلة من الانسجام الأول يتجلى في نسيج النص الذي يحتاج إلى انسجام ثان يشيده القارئ؛ لأن النص يعرف حالة من الوهن الذاتي، فهو - حسب أميرتو إيكو - آلة كسولة تحتاج إلى محفزات القراءة؛ وهذا التصور يلتقي - أيضاً - مع هانس روبرت ياوس الذي وصف النص بالأوركسترا التي لا تنجز بطرف واحد أو طرفين اثنين؛ وعليه كان النص الشعري الخلاق مجرة تصطرع فيها العلامات.

لقد نظر كانط إلى الخيال المتعالي على أنه موطن الحساسية والفهم على

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

الرغم من أن كانط كان قد جرد الموضوع الجمالي من كل غائية؛ وهذا ما لا يرتضيه رمضان حمود الذي يعطيه بعدا ثقافيا وأخلاقيا ودينيا وحضاريا، ويريد له أن ينخرط في معركة الوجود. فالشعراء مطالبون بأن ينفخوا في الأمة ((روح الاستقلال والحياة الجديدة الحقبة، ويرمون الاستبداد بالسنة حداد رغم الاضطهاد والقوة والجبروت))⁽³¹⁾. إنه يصدر عن تصور تحريضي للشعر، وهو ما كان سائدا في فترة ما قبل استقلال الجزائر وحتى بعده، ولا يمكن أن نزل ثقافة الالتزام التي لا تفصل الأدب عن معركة التحرير.

إن الكتابة "قبسة من الروح الملهب"⁽³²⁾ التي لا مجال فيها للترفيه والتسلية، ولا يضطلع بها الكذابون والموهون والمفسدون والناعقون من الشعراء أصحاب المعاني التافهة. إنها تهفو إلى عالم الحرية الذي يدفع الشعراء إلى النبوغ "في زمن العسف والاستبداد"، ويجعلهم يحطمون كل القيود النفسية والفكرية والأدبية، ويبحثون عن سحر الإيقاع في رحم الكلمات، ويستسلمون فقط لفتنة اللغة، ويندهشون لسهولة المعنى وفيضه، وينبذون كل القيود التي تحجب نصاعة الوجود وجماله، ولا يقبلون إلا بقيد الإبداع؛ لأنه آية من آيات الحرية. فلا يعرف الوجود إلا من شارف العدم، وكان على شفا جرف من الجنون. فالعقريات لا تخلو من بعض الجنون الذي يساعد الفنان على تجاوز "العبارة" والوله بفتنة "الإشارة".

إن غاية الفلسفة "السليمة" - في نظر رمضان حمود - التي تحتكم إلى العقل، وتنشد سلامة الذوق مرهونة بالإيمان، فهي لا تقبل التدجيل والمهرطقة، وكأن هدفها الأسمى هو "معارضة الشرائع السماوية"، فإن هي تخلت عن هذه الغاية صارت بتراء، ومنهجها يقوم على البحث والتنقيب وفق ما يقرره العقل، ولهذا فهي تتنافى جوهريا مع أي تقليد، ولا تلتفت إلى آراء العامة، وتستجيب لما يعتقدونه، وترضي ما يقررونه؛ حيث ((لا تبالي بسخط بكر ولا برضاء خالده))⁽³³⁾. كما أنها تقبل بمبدأ الاختلاف، ولا تقصي الآخرين؛ إذ نلفيه يؤيد

ذلك الغلو في حب الوطنية⁽³⁴⁾، ((ولكن بشرط أن نحترم أفكار غيرنا، وأن نقبل الحق من حيث أتى، ومن أي فم خرج))⁽³⁵⁾. فاحترام حق الاختلاف آية من آيات الثقافة العصرية وسمة من سمات النبل الإنساني، وسبيل إلى التقدم كان فولتير واحدا من الأدباء والفلاسفة المتنورين الذين كانوا على استعداد لدفع حياتهم من أجل أن يقول الآخرون كلمتهم.

فالاختلاف مبدأ تنشده الطبيعة والانصياع للحق مذهب يؤيده العقل ومطلب تنتصر له الحكمة؛ وكل ذلك يلون وجودنا بنسيج من التنوع المتناغم والاختلاف المثمر. وهذه التصورات تشفع لنا بالإعلاء من منزلة رمضان حمود الذي استطاع - على الرغم من العمر القصير⁽³⁶⁾ - أن يرى ما لا يراه غيره ممن بلغ من الكبر عتيا، وطعن في السن، ولم تحصل له مثل هذه الملكة في اقتناص لطائف الحكمة ونوادر الفكر وجميل القول في اللغة وجلال الإيقاع في الشعر. لقد كان مشهودا له بالثورة على التقليد وعلى كل مظاهر الجمود؛ وهو القائل: ((شغفي بالتجديد في كل شيء... فما بالك بالأدب الذي هو كل شيء!!!... لا حياة ولا رقي مع التقليد والجمود))⁽³⁷⁾. فهو لا يتصور نهضة بدون تجديد. وكل تجديد هو ثورة على جمود "الأمم المنحطة" وتقليد "الأمم العمشاء" التي ثملأ عقول أدبائها بـ: "التصورات الكاذبة" و"الألقاب الضخمة" و"النعوت الفخمة".

يقف الدارس لكتاباته - ولا سيما ما طرحه في سيرته الذاتية الموسومة بالفق - على طموح كبير في الإبداع ورؤية عميقة لبعض المسائل التي يعالجها. ولهذا كان لا يتصور وجود "نهضة الشرق الجديد" ((ما دامت لم تؤسس على مبادئ عظيمة وحياة جديدة وأدب قومي))⁽³⁸⁾. فالنهضة لا تقوم إلا على أسس فكرية وفلسفية وثقافية؛ وهو هنا ينظر إلى ما حققه الغرب المتقدم بشعرائه وأدبائه. ولا غرو أن لا يرى هناك أصالة شعرية في الشرق على الرغم من كثرة الشعراء. فالأصيل قليل، وقليل جدا؛ وإذا أراد الناقد أن يختار منهم من هو مجيد ((لا يرى لهم وجودا، ولا

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

يجد لأحدهم نفوذاً⁽³⁹⁾. وعليه فالتقليد هو الغالب في الثقافة الشعرية العربية الحديثة كما يعتقد ذلك رمضان حمود؛ لأنها مملوءة بـ "هرجة القول" و"فخامة الألفاظ" و"الإطناب" و"الحشو" و"الحذقة" مع عدم الصدق. نقد التقليديّة:

إن نقد رمضان حمود لشوقي له أكثر من دلالة، ومن هذه الدلالات أن الحركة الأدبية والنقدية في الجزائر كانت تتابع ما يحدث من تطور شعري ونقدي في المشرق العربي، وتتنصر لهذه التقليديّة لدى الشعراء الإصلاحيين الذين أفرزت نتاجهم قوالب شعرية جامدة لا نبض إبداعي فيها إلا ما ندر؛ ولا سيما أن ((أبناء المغرب مشغوفون بالتشبيث بأذيال أبناء الشرق من عهد بعيد رغم الحواجز التي بنتها يد الاستعمار))⁽⁴⁰⁾؛ وعلى الرغم من ذلك لم تكن له تلك الدوافع التي كانت تنطلق منها جماعة الديوان وعلى رأسها العقاد في نقدها لشوقي، بل كان أقرب إلى نقد ميخائيل نعيمة في الغربال منه إلى العقاد في الديوان؛ لأنه لم ينخرط في تتبع عوراته الشعرية، ويتسقط عيوبه على النحو الذي نلّفه في لغة الديوان⁽⁴¹⁾. وهكذا نجده يحدد دواعي نقده لشوقي، ويوضح المقصود من هذا النقد؛ إذ يجمّله في ((إنارة الطريق الذي يجب أن يسلكه أبناء الجزائر الأدباء))⁽⁴²⁾. وعليه لم يكن منطلقه أن يخمس حق هذا الشاعر الذي يصفه بـ "الشاعر الكبير".

يتحدث رمضان حمود عن التاريخ المشرق في حياة الشعر العربي؛ حيث قيظ له رجالاً من بلاد الأندلس نفخوا الروح في لغته، وأحيوا ((معالمه ونبشوا دفائنه، بل كسروا تلك الأغلال الثقيلة القاسية التي أوقفته عن السير زمناً. وقد قامت عليهم قيامة الجامدين المقلدين فاعتملوا في ثورهم -هاته- الأدبية على سلطان الغناء القاهر المتبوء عرش الأفتدة والصدور. وسما غزواهم الظافرة "الموشحات"، فوشحوا الأدب العربي بحلة ذهبية لا تبليها أيدي القرون. فقد وسعوا فيه وزادوا ونقصوا وخالفوا من سبقهم من النظامين الواقفين كصخرة عثرة في سبيل نموه

وجاءوا بالعجب العجاب في تلك الثورة المباركة التي "لو" أمد الله عمرها، وأطال أيامها لأصبحت الثراء وما أدراك ما الثراء حذاءها الوضيع⁽⁴³⁾. وبعد الفترة الأندلسية دخل الشعر العربي في سبات عميق، وعرف مرحلة من الانحطاط ليست بالقصيرة لم يشهد فيها تغييرا كبيرا في أشكاله التعبيرية وأساليبه الفنية باستثناء تحقيق وحدة الموضوعات في بعض القصائد، ولكن في المقابل شهد الشعر العربي في العهد المملوكي تطورا نوعيا في استثمار الثراء الدلالي للكتابة البصرية المتمثلة في المجسمات الخطية؛ بيد أن هذا الاتجاه لم يحمل في مضمونه وعيا فنيا بأيقونية الكتابة الشعرية حتى نستطيع أن نراهن على أسبقيته التاريخية.

إن رمضان حمود كان يعتقد بأن الشعر العربي مات بموت الدولة الأندلسية حتى جاء أحمد شوقي فجدد دولة الشعر، ورفعها بعد سقوطها، وأعزها بعد ذلها، ويعترف له بأنه كان في طليعة من أحياء ومن جدد الشعر العربي، وفتح بابها الذي أغلقتة السنين الطوال، وهو في نظره - شاعر حكيم ومجيد في الطبقة الأولى من الفحول البائدة؛ غير أنه لم يأت بمجديد وكان مقلدا أكثر منه مجددا⁽⁴⁴⁾. إن هذه اللغة تعكس المستويين الشعري والنقدي المحدودين اللذين كانا يحتاجان إلى فترة لكي تكتمل فيها الرؤية وتتبلور الأداة، وإنما تنبع من روح إصلاحية تقليدية تؤمن برسالة الفن والحياة والمجتمع؛ ولهذا غلبت على لهجته الحادة التزعة الوعظية والخطابية.

كان أحمد شوقي يرمز إلى سلطة الأب الجديد في تاريخ الحركة الشعرية الحديثة والمعاصرة، وأن الثورة على هذه السلطة الرمزية التي تؤرخ لحالات اليتيم في لحظات الإبداع، وما يلازمها من ضجيج وتناقضات قصوى تمثل شرط التجاوز وضرورة من ضرورات الإبداع؛ لأن أحمد شوقي هو أحد أبطال تلك القصة الرومانسية العائلية⁽⁴⁵⁾ التي يصارع فيها الخلف سلفهم، يدفعون القلق الناجم عن قهر السلطة الرمزية للأب. فلكل ((زمان رجال ولكل رجال زمان))⁽⁴⁶⁾. وذاك

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

ملمح من ملامح ثورة العقاد وجماعته من جهة ورمضان من حمود من جهة أخرى ولا سيما كان يميل إلى أن يكون له رأي خاص من منطلق أن الإنسان الناجح من اتخذ ((رأيا خاصا تزنده قريحته الوقادة))⁽⁴⁷⁾. وهذا ديدن كل إبداع يطمح إلى التخطي؛ ولكن سرعان ما تصبح هذه الثورات هي الأخرى رمزا من رموز الأب المستبد.

إن رمضان حمود لم يجار تلك الموجة التي وجهت نقدا قاسيا لفكرة إمارة الشعر التي ربت الأحقاد، وغذت العدوات بين الشعراء والنقاد، وصرفت الإبداع الشعري عن مقاصده الفكرية والجمالية، بل ألفيناه يذكر حسنات شعره، ويعترف له بأنه أسهم في إحياء الشعر العربي بعد موته، وشجع ناشئة المبدعين على فتح أبوابه الموصدة منذ قرون؛ بيد أنه لم يلتفت إلى ذلك "التهريج" في طلب مبايعة هذا الأمير أو ذاك؛ وكأن الشعر قد فقد جوهره الروحي ومعانيه الفكرية والفلسفية السامية. فأحمد شوقي - في نظره - ((لم يأت بشيء جديد لم يعرف من قبل، أو سن طريقة ابتكرها من عنده، وخاصة به دون غيره، أو اخترع أسلوبا يلائم العصر الحاضر. وإنما غاية ما هنالك جاء بهيكل الشعر القديم الموضوع في قرون بلي عهدها ودرس رسمها، فكساه حلة من جمال خياله ورقة أسلوبه وفخامة ألفاظه وقوة مادته))⁽⁴⁸⁾. وهذا النقد نابع من تصوره الخاص للإبداع. فهو ليس تقليدا وإنما بذرة مثمرة في الحياة.

ولا غرو أن يكون شعره تقليديا أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين⁽⁴⁹⁾، ونظرا لتشبعه بالروح الرومانسية وجدناه يطالب بحماس أن يكون لنا "شعراء مفلقون" و"كتبة مفيدون" و"خطباء مفوهون" مثل لامارتين وفولتير وميرابو، ولكنه نلفيه يستدرك أن شوقيا له من القدرة على الإبداع ما يجعله يستطيع ((أن يدبج براعه السيال وفكره الجوال روايات شعرية دراماطيقية هائلة، حماسية متقدمة، وطنية عالية يتضاءل بجانبها شعر "فولتير" و"لامارتين" وروايات

"شكسبير" و"هيكو"، ولكن بشرط أن لا يتولع بغريب الألفاظ وصخورها حتى لا نلجأ إلى مطارق القواميس والمعاجم في عصر يقال فيه "الوقت ذهب إن لم تفتنمه ذهب" ⁽⁵⁰⁾؛ وهكذا كان رمضان حمود مختلفا في نقده للتقليدية عن العقاد وجماعة الديوان، فلم يغمط حق شوقي، ويخس شعره كله، ولم يسحره شعراء الغرب على الرغم من إعجابه الكبير بهم حتى لا يرى فيه شاعرا مؤهلا للإبداع. ومهما كان شوقي شاعرا مجددا إلا أن العبرة - في نظره - ((بالإحادة والتحقيق لا بالإكثار والتلفيق)) ⁽⁵¹⁾، ويضرب لذلك مثلا من فيكتور هيكو وشكسبير. وهو الذي تلقى تعليمه بالفرنسية إلا أنه كان ينهل من الثقافة العربية الأصيلة؛ ولكن الغريب أننا لا نلقي إحالات على أدباء جزائريين في ما طرحه في كتاباته؟!!

لا يمكن أن نفصل "بذور الحياة" عن تلك الحساسية المفرطة في نشدان لغة مغايرة وفي البحث عن المعنى البكر ونزعة التجديد التي أصابت شعراء آخرين من أقطار الأمة العربية مثل: الزهاوي والرصافي من العراق، وخليل مطران من لبنان، وشفيق جبري وأفرانه من سورية؛ ثم ما لبث أن انتقلت من مرحلة المعارضة والإحياء والتجديد إلى طور تفجير الشكل ووصولا إلى تدميره وتهجينه ضمن تصور جديد للمسألة الأجناسية وفق فلسفة جمالية ونظرية أدبية غير مسبوقة.

حينما تحدث جادامر عن تباين الأجناس الأدبية فلم يسقطها من اهتمامه؛ لأنه كان يعتقد أن الشعر له القدرة على المشاركة في البحث عن الحقيقة؛ ولهذا حاول أن ينظر إلى المسألة الأجناسية التي تشمل الدراما والشعر بأنواعه نظرة تأويلية. لم يبق الحديث عن الشكل والمضمون وقفا على مؤرخي الأدب ومنظريه وعلى النقاد؛ وإنما كان الفلاسفة يشاركون هؤلاء في تأمل هذه العلاقة التي تلتحم فيها الأشكال التعبيرية بما تطرحه من محتويات فكرية واجتماعية ونفسية وغيرها. صحيح أن ماهية اللغة قائمة على مبدأ التواصل كما يؤكد ذلك اللسانيون، لكن للغة وظائف أخرى يركز عليها الفن والفكر تتجاوز الوظيفة التعاملية إلى الوظيفة

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

التفاعلية. وكما سبقت الإشارة فإن السقوط في الطرح الشكلي يجرّد الفن من غائيته التي سبق للكانطية أن قالت بها. وعليه كان جادامر حريصاً على تذكير النظريين والنقاد على ضرورة عدم إهمال الحقيقة التي يعتقد أن الشعر يشارك في البحث عنها مثله كمثّل الفلسفة والعلم.

لا يكاد يخرج رمضان حمود عن تلك البلاغة التي تنتصر للوضوح ولبدء عمود الشعر. فأفضل ((الكلام ما كان متين العبارة غزير المعنى وجيز المبنى وأحسن منه ما كان حلو الألفاظ جلي المعنى خالياً من التكلف والتخلّق يسيل رقة وبياناً، وينقش في الذهن قبل التأمل والتفكير))⁽⁵²⁾. إن هذا الطرح لا ينسجم انسجاماً كلياً مع ثورة رمضان حمود العارمة على التقليديّة، وحماسه العارم للتجديد الذي يفترض أن ينتقد المحاكاة التي تكرر عمود الشعر العربي، ولا تسعى إلى التفكير في إبداع طرائق تعبيرية جديدة؛ لأن كل مضمون جديد يقتضي - كما يقول رامبو - أشكالاً جديدة، ولكن قصر عمر التجربة الإبداعية لهذا الفنان هي التبرير الوحيد الذي يمكن أن نسوقه في هذا المقام.

التجديد مطلب الكيونة

إن الوجود الإنساني المهّد بالفناء لا يوافق على مبدأ الثبات؛ فهو يتوق إلى الحركة، وينفعل من السكون لكون جدلية الحركة والسكون سنة الحياة وناموس الوجود وإيقاع الكون. فالتجديد لا حدود له؛ لأن التحولات التي كانت ديدن الفلسفة منذ أرسطو حتى نيتشه هي وحدها التي تضمن وجود علاقة انتساب إلى الأصل الواحد الذي يظل يورق يتم النص والجينيولوجيا الضائعة، ويتساءل عن أسباب خفوت السلالة الشعرية في تراث الجزائر الثقافي؛ ولهذا ألفت الشعر العميق ينشد التغيير، ويتطلع إلى التجديد الذي يمثل لحظات انعطاف يسميها روني طوم بنظرية الكوارث كما ألقينا إلى ذلك سابقاً، ويبحث عن الفرادة، ويرتاد المجهول، وينبذ المعلوم، ويكون قرين الفلسفة التي ((تلقن للناس حقائق مجهولة لديهم؛ فإذا

فهموها امتزجت بنفوسهم فظنوا أنها معلقة في ذهنهم قبل أن يخلقوا، ويخلق العالم⁽⁵³⁾. إنه بحث عن الكينونة بطريقة تختلف عن المعارف الأخرى من حيث الأداة لا من حيث المبتغى. وعليه طرح هايدغر تلك الفكرة القائلة بأنه ينبغي أن يكون مفهوم الزمانية هو الصورة الأولى التي تتمظهر فيها الذات المتعالية، وتتمرد على القوالب الجاهزة والأنماط الثابتة.

إن هذا الصوت الشعري والنقدي - الذي يمثل ثقافة اليتيم وصورته القاسية داخل "اليقظة" الأدبية الحديثة في الجزائر - لا يتردد في أن يصدع بدعوته جهرا بأن الأدب العربي ليس ضيقا حتى يحتاج إلى توسيع أو حامل الذكر بحاجة إلى صوت قوي يصحو عليه أو زاده قليل يتطلب من يمن عليه بثروة أجنبية، بل هو ((مريض ومشرف على الهلاك إن لم يتداركه أبنائه في عصر يخالف تمام المخالفة عصوره المتقدمة الغابرة))⁽⁵⁴⁾. فلا بد من مواجهة هذه الحالة المرضية التي تتطلب حركة وفعلا لا خمولا وقولا؛ وذلك لا يتم إلا بحركة نقدية قوية تكون بمثابة السلطان داخل مملكة الأدب والعلم⁽⁵⁵⁾.

لا يتحقق شفاء "الشرق" إلا باحتكاكه بالأمم المتقدمة على النحو الذي سار عليه محمد علي في مصر، وسلكته سورية بإرسالها بعثات علمية إلى أوروبا لتمكين شبابها من دراسة جميع اللغات الحية، ولا يضطلع بهذه المهمة إلا أبنائه بعدما يكرعون من عيون العلوم ومعين المعارف وإتقان اللغات حتى ((إذا رجعوا إلى أوطانهم بثوا آداب وعلوم تلك اللغات في قومهم بطريق التعليم والترجمة))⁽⁵⁶⁾. ولا تتم الفائدة إلا بعد تجاوز عقدة الانبهار. فالسير مع العصر في جميع الحالات يراه واجبا مفروضا؛ ومن ذلك الدعوة إلى إنشاء جمعيات وطنية لجمع المال والسهر على إرسال البعثات العلمية ((للتعلم كل ما يقال إنه علم فمن طب وحقوق وميكانيك ورياضيات إلى علم الآثار ولغات العالم وتربية الحيوانات لا يستثنى من ذلك إلا علم الزندقة والتذبذب والإلحاد))⁽⁵⁷⁾. ومثل هذه النظرة إلى الحياة والفكر

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

والفن مازالت تحتفظ براهنيتها في أدبيات الخطاب العربي المعاصر؛ لأن الواقع العربي لم يفلح في طرح أسئلة جديدة متجاوزة لما طرح من أسئلة سابقة.

لقد كان رمضان حمود يصدر عن روح محافظة و متمسكة بعقيدتها ودينها بدءا من إهداء "بذور الحياة" وانتهاء بمنتها؛ لأنه تلقى تربية دينية وحباً مفرطاً لوطنه⁽⁵⁸⁾، وعاش في أسرة محافظة ووسط معظم للفلاحة والصناعة الحرفية والتجارة⁽⁵⁹⁾. فبالقدر الذي كان يحمل فيه على من يعادي الدين، ويعارض الشرائع السماوية، ويتشيع إلى الإلحاد، ويتشبه بتقاليد الغرب، ويتبع الهوى، ولكنه كان يمتك الخرافة والجهل، ويرفض الجمود والاستسلام لليأس، بل يعتقد أن "ما قتل الإسلام إلا المسلمون، وما دفن الدين إلا الجامدون". وفي المقابل يحمل على التقليد الأعمى للغرب كما أسلفنا الحديث، فيخاطب المقلدين من الشباب بقوله: "أنطمعون أن تبلغوا عظمة الغرب وجلاله، وأنتم كالذباب لا يقع إلا على القاذورات".

لا الجمود القاتل ولا التقليد الأعمى ينقذ الشرق من محتته العظيمة، ويهدي الغارقين إلى قارب النجاة الذي يراه يتمثل في البحث عن ((أسرار نهوض الغرب ودراسة أدبه درساً عميقاً لا مجرد اطلاع وتسليية وتعجب، والوقوف بجانب شعرائه وبلغائه وعلمائه موقف تمحيص واستنتاج لا افتتان وعمى))⁽⁶⁰⁾. لعل هذا "الأديب الفنان"⁽⁶¹⁾ كانت عينه على الغرب من جهة وعلى بعض بلدان المشرق العربي من جهة أخرى، وبعض أدباء المغرب العربي من أمثال ثورة أبي القاسم الشابي. وذلك من منطلق إيمانه بأن الصدق النابع من عمق الشعر هو الذي يجعلنا نحمل الشعر إلى فسيح ملكوته الحق. إن الشعر - كما عرفه وردزورف - "فيض تلقائي لعواطف قوية" تبحث حساسية لغوية جديدة لم يفلح رمضان حمود وجيله في تمثلها تمثلاً محكماً داخل تعبير شعري نابض بهذا الفيض التلقائي لجموح العاطفة الجياشة.

إن الفكرة التي كانت تشغل بال رمضان حمود هي أن تحقيق "النهضة" لا

يتم بالتقوقع وعدم الانفتاح على ثقافات الأمم المتقدمة وحضاراتها دون أن يعني ذلك بالضرورة التغريب والاستلاب والتقليد الأعمى ونكران الدين، ولهذا نلغيه يطالب هذه البعثات العلمية - التي كانت ترسلها بلدانها إلى الغرب - إذا سافرت ((إلى أوروبا للدراسة وهو ما ننشده [كما يقول] أثناء الليل وأطراف النهر أن ينقلوا لنا لب ما يشاهدونه، ويثثوا فينا روح ما تلقوه عن أساتذتهم المتنورين حتى نعيش في اتصال علمي أدبي حيوي مع معاصرينا، وحتى يخلص أدينا المنكوب بمعان جديدة وشعور حي وخيال لطيف))⁽⁶²⁾. تلتقي هذه الرؤية مع لغة الخطاب العربي في عصر " النهضة " الذي طالما نجده يردد لفظة التنوير والتقدم والتنمية والطلائعية، ولكنها رؤية تتسم بالبساطة المبتذلة في طرح المشكلات العميقة التي تواجه المجتمعات العربية الغارقة في أحوال التخلف، لكونها ردود انفعالية وعاطفية ذات نبرة خطائية ووعظية وطابع رومانسي ليس إلا؛ على الرغم من أنه كان يطالب " بالمعجزات الباهرات لا بالكلمات البسيطات ".

كان رمضان حمود شابا مرهف النفس تذكرنا روحه ببعض شخصيات المنفلوطي الروائية في " ماجدولين والفضيلة والعبرات " وجبران خليل جبران في " الأرواح المتمردة والأجنحة المتكسرة " وكذا أشعار أبي القاسم الشابي، وسولعا بالقراءة في كثير من الفنون والأدب بخاصة، وأنيسه الكتاب فكان يدمن على مطالعة نوابغ شعراء العربية من أمثال النابغة وحسان وجريز والأخطل وبيشار وأبي نواس وابن الرومي والبحري وأبي تمام والمتنبي والشريف الرضي ومهيار الديلمي؛ ولا سيما أنه كان يعيش في عصر بدأت فيه الصحف والجرائد تعرف الانتشار والتنافس بين الأفراد والجمعيات، ومنها جمعية العلماء المسلمين. فمثل هذا " الفنان الأديب " رحل وهو في مقتبل العمر لا ينبغي أن نحمله ما لا يحتمله عمره القصير، ولكننا نتحدث هنا عن ملفوظات الخطاب العربي التي مازالت تجتر اجترارا بحس انفعالي ورومانسي.

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

إن هذا الشاب كان نائرا أشد ما تكون الثورة على الأوضاع السياسية والاجتماعية في العالم العربي والإسلامي؛ ولا سيما أنه يعتقد أن مرحلة العصر الذهبي ((انقرضت بانقراض دمشق وبغداد وقرطبة وتاهرت))⁽⁶³⁾. ومن مظاهر السقوط والانحطاط انتقاده الشديد للشعر التقليدي الذي كان غارقا في المدح ووصف القصور. والشرق كله يئن تحت نير الغرب؛ إذ لم ير تجديدا صحيحا يلوح في أفق الشرق، وإنما ((الحاد وزينغ من طرف ومحافظة ورجعية من طرف؛ إذ لو وجد التجديد المطلوب لما رأينا الشرق في هذه الحالة، حالة تسمع فيها جعجعة، ولا ترى طحيننا))⁽⁶⁴⁾، ويحمل حملة شعواء على الشعر التقليدي؛ إذ يذكرنا بهجوم جماعة الديوان على شوقي ومنهم العقاد على وجه التحديد. فهو يعترف له بأنه بعث الشعر العربي من مرقده، ولكنه في نظره لم يجدد في حركة الشعر العربي، ولم يأت بأساليب جديدة. فشعره لا يعدو أن يكون - في نظره - امتدادا للتقليدية. إن الثورة على التقليد تقتضي تجديدا ليس بالضرورة أن يكون معولا يأتي على الهامات الشائحات للأسلاف.

فالتجديد ((المطلوب من الشرق في نهضته الحالية هو أن يأخذ حسنات الماضي فيضيفها إلى ما في يده من اللباب، ويكمل ما نقص من مدينة الغرب الصالحة، ثم يفرج من ذلك حياته الطيبة التي خلق لأجلها والتي لا يقدر أن يعيش بدونها))⁽⁶⁵⁾. إن هذه النظرة على ما تنطوي عليه من وجاهة في الرأي إلا أنها نظرة يمكن أن توصف بأنها تليفقية صادرة عن تصور غير ناضج؛ لأن الأمر في الفكر والثقافة والأدب ليس بهذه البساطة السطحية التي مازالت تردد إلى يومنا هذا، ونحن نعتقد أن التجديد الحق ما تمثل في الإبداع، وأن الإبداع لا يتحقق دون تمثل للتراث وانفتاح متبصر على ثقافات الآخرين حتى لا أقول ثقافة الغرب، وليس أدل على ذلك ما يعتقد حمود ذاته من أنه يشبه الاستبداد بالشيخ الهرم، ويصف الثورة بالفتى النضير، والوطن الذي ينشده بالفتاة، ويحمل مسؤولية نهوض الأمم وتقدمها أو

سقوطها واضمحلالها إلى الشعراء الذين يراهم يمثلون "روح الشعوب"، ومثله في ذلك شعراء الثورة الفرنسية التي هزت "عرش الاستبداد".

فإذا كان هذا هو الحال حيال شعر شوقي فما بال الشعر الجزائري الذي كان أغلبه نظما أقرب إلى الكلام الموزون المقفى؟! لقد كان رمضان حمود يملك من الجرأة التي لا تغمط حق الآخرين، ولا تتوافر لنظرائه، ومن الصراحة التي لا تتسلل إليها لغة العاطفة المزيفة بأن يقول: - وهو يبرر انتقاده لشوقي - ((لا يوجد عندنا - أي في شمال إفريقيا - شاعر يقدر على خدمة أمة الضاد بأسرها حتى يستحق هذا الالتفات))⁽⁶⁶⁾. فلم يرضه شعر شوقي الذي كانت لغته حديثة ومباشرة وغير متكلفة. فما بالك بشعر أبناء وطنه؟! الذين طالبهم بنبد التكلف والتنطع في اللغة والاستجابة لصوت الضمير حتى تتحقق "سعادة الشرق".

إنها روح لا تهادن الرداءة، ولا يرضيها إلا الإبداع. ولهذا كان ناقما على التقليد والتنميق والتزويق والتصنع والتكلف في كتابة الشعر مثل الخمسمات والمشطرات والمعارضات وقصائد المدح والمجاء والتغزل؛ إذ يخاطب هذا الصنف من الشعراء بقوله الذي يتضمن سخرية لاذعة: ((فمن شاء منكم التشطير فليشاطر مواطنيه في الأمور العظام والأعمال الجليلة، ومن أراد المعارضة فليعارض الخونة سماسة السوء، ويعاكسهم في أعمالهم الخبيثة، ومن له غرام بالاحتذاء فليحتذ أجداده الكرام وأسلافه العظام في إباءهم ونخوتهم وعزهم وقوتهم وسلطانهم وإيمانهم وإنسانيتهم وجميع خصائصهم الحميدة، ومن تعلقت نفسه بالمدح فليمدح الأخلاق الفاضلة، وينشرها بين قومه، ويتشبت بالفضيلة، ومن يميل إلى الهجاء فليهج العوائد الفاسدة، ويذم الرذيلة بأنواعها، ومن يحب التغزل فليتغزل في وطنه الجميل الذي يعيش فيه، ويأكل خيراته))⁽⁶⁷⁾. إن هذا التصور للشعر والحياة في آن واحد ينم عن بعض النضوج الفني أكبر من عمر صاحبه، ويستكشف عن روح محافظة متشعبة بقيم دينية ووطنية لها امتدادات في أدبيات الحركات الوطنية وهي - أيضا - صدى

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

لحركة الإصلاح التي كان تقودها جمعية العلماء المسلمين على وجه التحديد، وليس أدل على ذلك أن أغلب مقالات "بذور الحياة" كانت تنشر على صفحات جريدة الشهاب⁽⁶⁸⁾.

فالاعتراف بالنقص وقول الحقيقة بدون مغالطات ومساحيق يراها طريقا سليما نحو الكمال؛ ولهذا لم يكن راضيا عن الحركة الشعرية التقليدية وإن كثر عدد شعرائها. فالنهضة الحقيقية هي التي تتأسس على مبادئ عظيمة وحياة جديدة وهذا ما لم يتوافر في زمنه⁽⁶⁹⁾. إنه يلقي بالمسؤولية الأخلاقية الجسيمة على عاتق الشعراء من أجل تحقيق نهضة سليمة لا تقوم أبدا بالتقليد والجمود، بل إن السعادة لا تتحقق إلا في مجتمع مثقف لا يعيش فيه المبدع غريبا بين قومه يفهمون كلامه إذا نطق⁽⁷⁰⁾.

إن معاناة رمضان حمود أصدق تمثيلا وأبلغ تعبيراً وأجل صورة من صور يتم النص في الشعر الجزائري. فهو يجسد تجسيدا حقيقيا ثورة يتيمة وبذرة عقيمة لأنها لم تجد تربة شعرية خصبة حتى تكون ثمرة. وهو الداعي إلى التجديد الذي ((لا يبنى إلا على أنقاض القدم))⁽⁷¹⁾. إن كلمة الأنقاض لا تستدعي الترميم، بل تقتضي البناء على أساس جديد، وقاعدته الصلبة تتجلى في تمثل روح التراث تمثلا تنويريا، وكذلك الانفتاح المتبصر على الثقافات الإنسانية والإبداعات العالمية على تنوعها.

يدعو رمضان حمود إلى الأخذ بأسباب الثقافة الأدبية الغربية؛ لأنها تخلص التجربة الشعرية العربية بقوله: ((إننا محتاجون أشد الاحتياج إلى شعراء مفلقين وكتبة مفيدتين وخطباء مفوهين مثل "لامارتين" و"فولتير" و"ميرابو" لقطع بحر الاستعمار الطامي والوصول إلى شاطئ السعادة والحرية والاستقلال كما فعل أولئك الأفاضل العظام))⁽⁷²⁾. لقد كانت نظريته واسعة عندما أدرج معركة الشعر في خضم دحر الاستعمار عن طريق التغلغل إلى ثقافته والتسلح بوعي شعري

تنويري يقوم على التجديد الذي لا يعني في نظره الإتيان بمعمل الهدم على كل ما بناه الأسلاف⁽⁷³⁾، ولكن يتأسس إلا على أنقاض القلم كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وينبغي أن تفهم جيدا هذا الالتزام للدور التحريضي للأدب بعامة وللشعر بخاصة نظرا لمقتضيات الأبعاد السوسيوثقافية لتلك الحقبة.

لقد كان واعيا كل الوعي بأن الغرب متقدم على الشرق بفضل أصالة شعرائه في المجال الإبداعي. ((وعندي أن الغرب ما تقدم إلا بشعرائه المجيدين، ولا تأخر الشرق إلا بشعرائه المعكوسين الذين ارتدوا ثوب الجمود والتقليد))⁽⁷⁴⁾. بيد أنه يشير في المقابل أن درجة تقدم الأدب في الغرب لا تعني بأنه قد حقق هذا التقدم من العدم، بل اقتبس نوره من شمس الشرق وإن حاول أن ينكر ذلك، ((وهل يدوم بناء مهما كانت صلابته وبراعة مشيده بغير ترميم وتجدد))⁽⁷⁵⁾. فالتجديد سيرورة تتحقق في كل زمان ومكان، وتعرفها الأمم والحضارات على تباينها، وإن كنا نراه أكبر من أن نحصره في إطار الترميم.

فهو يحمل مسؤولية تأخر الشرق للشعراء بمجمودهم وتنميقهم للكلام وتزويقهم للألفاظ بروح متكلفة وعبارات قوامها الركاقة. ولهذا فهو يدعوهم إلى اصطناع لغة بسيطة في مخاطبة الجمهور تتناسب مع "روح العصر"، وتبتعد عن لغة امرئ القيس وطرفة والمهلل وغيرهم من الشعراء الجاهليين وإلا بقيت مستعصية على فهم عامة القراء الذين هم في غنى عن مطارق المعاجم والقواميس حتى يفكوا ألغازها؛ لأن ((الغموض في الكلام دليل على عي وفهاة صاحبه))⁽⁷⁶⁾. وهو هنا يشير إلى معوقات التلقي وتباين آفاق التوقع لدى القراء والمستقبلين لهذا الإبداع الشعري. إن الدعوة إلى اصطناع لغة الحياة اليومية البسيطة⁽⁷⁷⁾ مطلب كان قد دعا إليه تي. أس. إليوت بعدما عادت له الرومانسية الطريق، وصارت هذه اللغة سمة من سمات الحداثة الشعرية، ثم صارت بلاغة الغموض من سماتها.

لقد طالب رمضان حمود الشعراء ((أن يتنازلوا إلى مخاطبة الطبقة السفلى من

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

الأمة، أي العامة التي هي هيكل الشعوب ومرجعها الوحيد عند المدلهمات، ويقتدوا بشعراء فرنسا وأدبائها الكبار إبان انفجار الثورة الكبرى⁽⁷⁸⁾. ولا نريد أن نظلم هذا الرجل النادر والنادر في تاريخ الحركة الأدبية في جزائر ما قبل الاستقلال عندما نقول بأنه كان صنو العقاد في ثورته على شوقي، لكن شعره لم يكن في مستوى نقده حسب ما اطلعنا عليه من نصوص شعرية كان قد حاول جمعها محمد ناصر⁽⁷⁹⁾. والفرق بين رمضان حمود والعقاد أن رمضان لم يكتب له البقاء حيا حتى نوازن بين شعره ونظراته النقدية المتأثرة بالحركة الرومانسية في الغرب والمشرق العربي.

يمثل هذا "الأديب الفنان" المسار السليم الذي كان ينبغي للحركة الشعرية والنقدية أن تسلكه حتى تخرج إلى شاطئ النجاة انطلاقا من التمثل الواعي لروح الشعر الوجداني كما نلفيه لدى كل من جبران خليل جبران وأبي القاسم الشابي مع روح نقدية متمردة على التقليدية في الشعر والمفاهيم التقليدية في نظرية الشعر والتصورات البلاغية العامة في النقد. صحيح أن هذه الثورة لم تخرج عن الروح السلفية للحركة الإصلاحية وقيمها الإسلامية ومبادئها العامة إلا أن ذلك لم يقف أمام طموحه العارم للتجديد ووقوفه إلى جانب الإبداع ودعوته للتفتح وعدم التنكر لما قدمه شعراء الإحياء من أمثال أحمد شوقي الذي انتقده، كما حاول ندّم محمد وعمر أبو ريشة ووصفي القرنفلي في سورية التجديد على حذر. وتبدأ الثورة على التقليد والجمود من واقع اللغة العربية التي لا تضاهيها - في نظره - لغات أخرى في الانتشار؛ بيد أن جمود أهلها عمل على خنق روحها وأسرّها في قوالب جامدة.

جدل الأصالة والمعاصرة

إن التجديد بوصفه مطلبا تقتضيه الكينونة البشرية يثير سؤالا يتعلق بالزمانية ظل يؤرق كل فكر نقدي في الماضي والحاضر، وهو سيرورة دائمة وحركة لا

تعرف السكون التام، ولهذا حاول أن يصوغه رمضان حمود على النحو الآتي:
 ((هل الإنسان المتقدم أرقى عقلا من المتأخر؟... وهل قوة الإدراك في تقهقر مستمر
 حتى إن المرء لا يفعل شيئا إلا ويسأل هل فعلته القدماء أم لا؟ وهل هو مطابق
 لإرادتهم أم لا؟ وهل القدماء رمز على العلم والاختراع والمتأخرون على الجهل
 والاتباع؟ وهل خلق الإنسان ليكون ذيل غيره وغيره هو الرأس؟... وهل التفنن في
 الأدب مختص بالقدماء وحدهم؟ أم نشاركهم فيه كاشتراكنا في العقل
 والذوق؟))⁽⁸⁰⁾.

إن هذه الأسئلة تنم عن روح توافقة إلى التجديد وعقل متفتح ورؤية بعيدة
 النظر لها امتدادات في تاريخ النقد العربي القديم والحديث، وأصبحت محور التفكير
 في عصر النهضة وفي أدبيات الفلسفة الحديثة. لا قداسة للقديم لأنه زماني في
 جوهره، ولا يمتلك صفة الرقي المطلق على ما يأتي من بعده. وهل يمكن أن نزكي
 مقولة نيتشه القائلة بأن جميع أشكال التفكير غير الأدبي لا تعمل إلا من خلال
 الاستعارات والخيال؟ وعليه يغدو الشعر صنو الفلسفة لأنه يعبر عن نداء الكينونة
 الذي طرحه هايدغر؛ وأن لغة الإبداع الأصيلة تنتمي إلى مملكة الصمت والموت
 على حد زعم بلانشو.

هل يمكن النظر إلى مرجعية العودة إلى التراث بأنها سبب من أسباب
 معوقات عملية الإبداع؟ وإذا أردنا أن نقدم صوغا جديدا لهذا السؤال بلغة رمضان
 حمود سقنا قوله وهو يتحدث عن رغبة الشاعر في تحقيق أصالته في مقابل دعوة من
 يرى أن ((الغاية القصوى التي نسعى إليها جعل الأقدمين قطبنا الوحيد - في الأدب
 خاصة - بحيث لا تدور حياتنا إلا عليهم، وإن خالفناهم - ولو في جزء من
 الجزئيات - خرجنا عن الجادة، وعشنا مذبذبين لا نفقه قولاً))⁽⁸¹⁾. إن غادامير لا
 يعتقد أن التركيز على مرجعية التراث وتحقيق التواصل معه يمثل سببا من الأسباب
 التي يمكن أن تحول دون الوصول إلى إبداع نص أصيل؛ وذلك انطلاقا من استقراء

هل كان رمضان همود ثورة يتيمة

تاريخ الآثار استقراء هرمنيوطيقيا يتجاوز تلك الروح الهيدجيرية التي تتعامل مع واقع الأدب الغربي تعاملًا فيه من التشاؤم أكثر مما فيه من التفاؤل وبخاصة نظرية الأدب التي أوشكت وفق هذا التصور الهيدجيري الذي أشار إليه ويليام ف. سبانوس Willam V. Spanos على النهاية. وعلى العكس من ذلك فإن التأويلات التي تراهن على فلسفة اللغة تشق طريقها بغية النفاذ إلى أعماق الوجود الإنساني. وهذا الإحساس الوجودي المتمزج بروح رومانسية ناثرة تظهر جليا في لغة "بذور الحياة".

لا ينكر رمضان حمود فضل المتقدمين في أداء الأمانة على أحسن وجه، ولكنهم ((بلغوا تلك الأمانة التي استودعت في أيدينا بغير خيانة ولا تقصير لا أكثر ولا أقل، والأمانة هي اللغة العربية لا غير))⁽⁸²⁾؛ وعليه فإن من يتصور - حسب غادامير - بأن الوعي الهرمنيوطيقي يكون عائقا أمام كل جديد أو كتابة ثورية فهو إساءة فهم الوعي الهرمنيوطيقي. إن التاريخ يبدأ من اللغة وتراثها الثقافي الذي لا ينبغي أن نقع في شرك التضييل إذا اعتقدنا أن هذا التراث سيرورة زمنية متعاقبة يتحرك وفق حركة خطية أفقية. إن إبداع النص الأصيل مرهون بلحظات كارثية - حسب نظرية روني طوم - في حياة اللغة المشحونة بحماس ثوري ورغبة انقلابية. وحينها فقط يمكن أن نتخطى الطابع اليقيني لمفهوم التراث الذي يجرده غادامير من صفة براءة الحياة العضوية.

تعد "الترجمة الصحيحة" من العوامل التي تسهم في حركية التجديد إن هي تمثلت المعرفة المنقولة تمثلا سليما وواعيا وناقدا. إن هذا الاستيعاب المتبصر للثقافة والمعرفة هو وحده كفيل بتوطينها داخل لغة أخرى وتبيئتها في معجم لغوي غير ناشز؛ بحيث تتمخض عنها حساسية لغوية غير معهودة وذائقة جمالية مغايرة. فهي تشد الأصالة التي لا ترتبط بزمن معين في الماضي أو الحاضر؛ وهذه الأصالة يتحقق الانقلاب في "مملكة الأدب"؛ ولا غرو أن يدعو رمضان حمود⁽⁸³⁾ قومه إلى نبذ

الجهل وأن يعلموا أبناءهم كل لغة وكل علم وألا يزهّدوا في طلب الحياة المادية وألا ينصرفوا عن الاطلاع الواسع على الثقافة الأجنبية دون أن يقصروا في تعلم ثقافتهم العربية الإسلامية. فالانقلاب هو الدرجة القصوى في التجديد؛ لأنه يعدّ في الوقت ذاته - حركة عقلانية ووعي نقدي متجرد تائر على كلّ تقليد ورافض لكلّ تقييد. فالأصالة والمعاصرة في جدل مستمر ضد كل ما يعيق الفكر، ويلجم حرية الإبداع؛ إذ تتجلى حدة هذا الصراع في اللغة والخطاب.

حساسية اللغة الجديدة و معرّكتها

إن التجديد يقتضي بأن يكون لكلّ جيل لغته تتضمن حساسية مغايرة عن حساسية لغة الأجيال السابقة من الأسلاف حتى تلائم "عصره"، وتستجيب لمتطلبات الحياة الجديدة، فجدوى الكلام - في نظر حمود - لا يتجه إلى من مضى وانقضى، ولكن لب القول للأحياء⁽⁸⁴⁾؛ ولهذا فهي تنطوي على حساسية مختلفة تحمل في طياتها مخاض رؤيا للعالم؛ وهذا سبيل كل هُضة قومية، وبعث الحياة في الثقافة الشرقية. فاللغة ((هيكل حياة الأمم ومفتاح عزها واستقلالها))⁽⁸⁵⁾. وأن حياتها لا تعرف الديمومة بالمحاكاة ولا تبني عزها بالتنطع ولا تحقق استقلالها بالتحذلق. إن الفنان لا يرقى إلى درجة الإبداع إلا إذا تحكم في زمام لغته؛ وآية هذا التحكم هو أن يجعلها تنبض بالحياة في أعماقه، وأن تملك القدرة على قول كل مدهش، والدخول في حوار مع ما هو حميمي ومع كل ما يفيض بالدلالة.

حظي نظم الشعر باهتمام الثقافة النقدية القديمة والحديثة؛ لأن اللغة لا تجد مسكنها، ولا تحافظ جوهر طبيعتها الأصلية إلا داخل الفضاء الشعري. وهذا ما يؤكد تأصيل العربية من نحو وصرف وبلاغة ومعجم إلا في لغة الشعر التي اتخذها النحاة والبلاغيون والمفسرون وفقهاء اللغة شاهدا فيما كانوا يستخلصونه من قواعد أو ما ينتهون إليه من تأويل. وإذا كان هذا شأن علماء العربية في تعاملهم مع اللغة فإن بعض الفلاسفة رأوا فيها جلاء للحقيقة وكشفا عن ماهية الوجود،

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

ولا عجب أن تصبح اللغة هي محور التفكير الفلسفي المعاصر؛ لأنها تستكشف عن رؤيا الأفراد والشعوب للوجود استكشافا لا يسقط الشرط التاريخي إن في الفهم وإن في التفسير. ويمكن أن نقف هنا على مواطن التقليد والتجديد ضمن الرؤية التي يطرحها رمضان حمود.

وعليه، فإن التقليد يتنافى مع روح الإبداع. ((فحياة الأمس غير حياة اليوم وحياة اليوم غير حياة الغد))⁽⁸⁶⁾، ولا يمكن فهم هذه التحولات في أشكال التعبير إلا ما اعتمل على ركح اللغة، وتظهر على خشبتها؛ ولهذا يحمل رمضان حمود على الجامدين الذين يتصورون الفصاحة والبيان هو "وعر الكلام"، لم يتركوا للعربية منافذ تسرح منها الأقلام الطليقة، وتنبعث ((منها أشعة الحرية والتقدم، فباتت وهي عزيزة الجانب في الزمان الماضي ذليلة حقيرة في دارها اليوم))⁽⁸⁷⁾. إن هذه الحقارة التي لحقت باللغة العربية ترجع إلى المتكلمين بها. وهنا نجد يستشهد بقول حافظ إبراهيم:

فلا تكلوني للزمان فإنني أخاف عليكم أن تحين وفاتي
أرى لرجال الغرب عزا ومنعة وكم عزا أقوام بعز لغات
أتوا أهلها بالمعجزات تفننا قيا ليتكم تأتون بالكلمات

فلا يمكن إحياء العربية إلا بوضعها في "تربة الأدب الحي"، وسقيها بماء الحرية. إن الشكل التعبيري لا يعني ذلك "الإناء الجميل المزركش الجوانب" الذي يبهر الأبصار، ولكنه خالي الوفاض من المعنى كما كان حال الأدب العربي في زمن رمضان حمود؛ ولهذا يدعو إلى إبداع عربي جديد يتماشى مع "روح العصر"، ولن تتحقق هذه الدعوة إلا إذا حصلت ثقافة مع الإبداعات العالمية من منطلق أن العالم لم يهتد إلى الإنكليزية إلا بأدب شكسبير الخالد⁽⁸⁸⁾، وهو متيقن أن الأدب العربي لا ينهض من كبوته إلا استيقظت الأمة الإسلامية من غفلتها وتخلفها واحتكت بالأمم المتقدمة، وأرسلت ((بعثات علمية إلى عواصم أوروبا من نخبة شبابه الزاهر

لدراسة جميع اللغات الحية (كما فعلنا مصر وسوريا...). فهذا يتخرج في الفرنسية مثلاً، وهذا في الإنكليزية، وهذا في الألمانية، وهذا في اليونانية، وهكذا...) ⁽⁸⁹⁾. إن ثورة رمضان حمود لم تكن قاصرة ولا ضيقة وإنما كانت واعية بالمشكلات العويصة التي تتخبط الأمة المتخلفة، ولا سبيل إلى هوضها بالتفوق وعدم أخذ مسألة اللغة والترجمة الصحيحة في حسابها.

وعليه ألفيناه ينشد إنجاز أدب جديد من دائرة العدم ليخرجه إلى بحر الوجود حتى يحقق تلك المقاصد التي كان يسعى إلى الوصول إليها، ولكن لا سبيل إليها إلا بمسحة ((من خيال الغرب الجميل)) ⁽⁹⁰⁾. ومثل رمضان حمود لا يحتاج من الدارس أن ينفي عنه صفة التغريب، والانبهار بما حققه الغرب؛ لأنه على درجة كبيرة من الوعي تجسده عبارات الإهداء. فإن صوته يضاف إلى صوت الرومانسية الثائرة والوافدة من الغرب أولاً ثم من المشرق ثانياً مع أدباء لبنان ولا سيما جبران وكتاب الرابطة القلمية والشابي في تونس. ويتجلى ذلك في نقده لمفهوم الشعر كما يتصوره بعضهم بأنه ((ذلك الكلام الموزون المقفى ولو كان خالياً من معنى بليغ وروح جذاب، وأن الكلام المنشور ليس بشعر ولو كان أعذب من الزلال وأطيب من زهور التلال. فهذا ظن فاسد واعتقاد فارغ وحكم بارد)) ⁽⁹¹⁾. وهذه نقلة نوعية في تاريخ النقد الحديث في الجزائر الذي كان يواكب الحركة الأدبية والنقدية في المشرق العربي.

ولا غرو أننا نقف على مسألة كان قد أشار إليها إشارة عابرة تتعلق بمفهوم الكتابة التي تنصهر فيها أجناس التعبير الأدبية. فالشعر عنده ليس وقفاً على هذا الجنس الذي يقابل في الجماليات الكلاسيكية النثر الفني، بل ألفيناه يشير إلى نص من الأدب الفرنسي يحمل عنوان "المنفي"، ويعلق عليه بقوله: ((إني أقدم...قطعة نثرية الوضع شعرية المعنى عثرت عليها في طريق جولاتي، فأخذت من نفسي مأخذها، وتعلقت بأذيال فكري فسقتها إلى ميدان الأسماع تحت عنوان المنفي "L'exilé"

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

للكاتب الفرنسي الشهير لاموني "Lamennais" وهو من فلاسفة القرن التاسع عشر المعدودين على الأصابع، وقد ترجمتها من لغته الجميلة إلى لساننا البديع بتصرف كبير يقتضيه الذوق العربي رغم قصوري في اللغتين⁽⁹²⁾. ففي هذا النص نلمس عقلية متفتحة لا تحصر الإبداع في لغتها، وإنما وجدناه يصف اللغة الفرنسية التي ترجم عنها قطعة "المنفي" بالجميلة، كما وصف العربية باللسان البديع، وتواضع جم لم يدع بأنه يمتلك المعرفة المتقنة للغتين.

لا نجد بالفعل في هذه الترجمة تلك اللغة التي ينتظرها أفق وقعنا إذا أخذنا في حسابنا النظرات النقدية المطروحة في "بذور الحياة"، ويمكن أن نسحب هذا الرأي حتى على نصوصه الشعرية؛ ونحن نقيسها قياساً جزئياً بلغة المنفلوطي أو جبران أو أمين نخلة أو أمين الريحاني أو ميخائيل نعيمة أو الشابي؛ على الرغم من أننا ندرك بأن ما توافر لهؤلاء من مناخ ثقافي وهجرة إلى الخارج ووسط اجتماعي متسامح لم يتوافر للثقافة الجزائرية ولأدبائها في هذا الفترة ما عدا الذين نفىوا قسراً عن لغتهم، وأقصد من كتبوا بلسان فرنسي، وبزوا الفرنسيين برا لغويا في عقر دارهم. فمن عزَّزاً، وما زال بعضهم كذلك يفعلون.

ومن هنا ندرك لماذا كان رمضان حمود ثورة يتيمة داخل الحركة الأدبية الحديثة في الجزائر؛ إذ لم يمهله القدر ليكون صوتاً لا يقل عن صوت الشابي أو أي أديب عربي تائر؟ وندرك - أيضاً - تأثير الروح "الرومانسية" في بعض نظراته التي جاءت صدى لقراءاته لما كان يعمل من تحولات كبيرة في حساسية اللغة العربية نتيجة للحركة الإبداعية الجذرية في المشرق العربي بعامة ولبنان [الرابطة القلمية] ومصر [حركة أبولو] بخاصة؛ وعليه فإن نظرتة لمفهوم الشعر وروحه تجاوزت تلك الحدود التقليدية التي تحصره في إطار الوزن والقافية. وفي المقابل يجب أن نرقى في قراءتنا لنص رمضان حمود إلى المستوى الذي نستطيع أن نشارف منه تخوم "المحتمل النصي" الذي ينبغي استكشافه وبنائه هذا إذا سلمنا جدلاً بأن الكتابة لعبة سيميائية

تفضي إلى الدلالات المفتوحة (السيمبوزيس)، وتقبلنا استعارة إمبرتو إيكو في وصفه للنص بأنه "آلة كسولة" بحاجة إلى قارئ مبدع يتوافر على قدرات كبيرة تمكنه من تحريكها وبعث النشاط فيها ودفعها إلى إنتاج الدلالات بواسطة عمليات التعاضد النصي.

ونحن نلتقي في بعض التصور الذي يتبناه مورييس بلانشو من أن الأثر النقدي الأصيل هو بمثابة التجربة التي تسمح للمبدع أن يطل بها على وجود لم يسبق له أن عرفه قبل الكتابة. وقد سمح لنا متن "بذور الحياة" أن نستكشف عوالم لم تكن معلومة لدينا قبل قراءة هذا النص؛ ولهذا فإننا نقطع الآن دابر ذلك التساؤل الذي قد يطرحه القارئ ما علاقة رمضان حمود بهذا الطرح الذي لا يتناسب مع مستوى ما قدمه كتاب "بذور الحياة"، والواقع أن الإجابة يقدمها - أيضا - بلانشو الذي يرى أن العمل الأدبي لا صلة له بعصره أو حتى بكاتبه؛ إنه عالم قائم بذاته، يعيش عزلة أساسية لا تقبل انتماء أحد، فالفن له من القدرة على أن يواجه مصيره، ويخلق عالمه الخاص.

ظل مفهوم الثنائيات ومازال يهيمن على الفكر، وبخاصة تلك الثنائية المتمثلة في "الروح والجسد"؛ فكثيرا ما تشبه "المعنى واللفظ" بالروح والجسد كما نلفيه لدى ابن رشيق وهو الشعراء والنقاد الجزائريين القدماء؛ وعليه نجد أن رمضان حمود يشبه اللغة بالجسم والأدب بروحه، ((ولا معنى لجسم بلا روح))⁽⁹³⁾. ونخلص إلى رأي فحواه أن أصالة الإبداع تتمثل فيما يطلق عليه بالأدب "البديع"، فصفة البديع تعني هنا الأصيل، ولا يضطلع بهذا الضرب من "النص البديع" إلا كبار الكتاب والشعراء يوصفون بالرجال ذوي العزائم القوية؛ لأنهم يتوافرون على حساسية مرهفة ونفوس مفعمة بالحب والحيوية وملتزمة بالواجبات الوطنية.

إن هذه الروح تمزج بين نزعتي الكلاسيكية الجديدة والرومانسية في الدعوة إلى صوغ "أدب قومي جميل"، لا يهادن ولا يتردد في الجهر بما يعتقد؛ وذلك "على

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

أساس الحكمة العالية التي تخلد وتدوم"⁽⁹⁴⁾. ومثل هذه الغايات النبيلة لا تنبع إلا من عقيدة قوية وثابتة تدفع الأمة إلى طريق الوحدة والقوة والوئام، ولعل هذا التوجه يتجسد في خطاب جمعية العلماء المسلمين وجرائدها التي كانت تقدم على صفحاتها أعلاما في الفكر والأدب على اختلاف عقائدهم وتنوع مشاربهم.

لا غرو أن يخصص رمضان حمود صفحات للترجمة والإشادة بأهيتها في ترقية الثقافة الفكرية والأدبية؛ لأنها بوابة "مدينة البيان وسحر الكلام". فلا يمكن لأي هفوة أن تقوم لها قائمة دون أن تلتفت إلى دور الترجمة. فهي ركن ((من أركان الأدب التي لا يستهان بها))⁽⁹⁵⁾. وهذا ينبع من اعتقاد راسخ لدى المبدع والناقد بأنه لا سبيل إلى التقدم دون الاضطلاع على ثقافات الأمم وحضاراتها. فلا بقاء للعربية ولا ديمومة لها إن هي أغلقت أبوابها برتاج الانغلاق، وبقيت مرمية في "غياهبات الجمود والتقليد الأعمى"، فستضحى لا محالة جثة هامدة مثلها كمثل اللغات الميتة كاللاتينية.

إن حياة العربية مرهونة بالترجمة والنقل الصحيح من لغات أجنبية. يشبه رمضان حمود اللغة الحية بصوت الفتاة الرخيم وجمالها الفتان الذي طالما ذهب بلب المعجبين. إذا تمكنت العربية بفضل الترجمة أن تفلت من أسر الجمود والتقليد الأعمى ((ركضت نحو روضة الحرية والتفنن، واقتطفت ما لذ وطاب من أثمارها الياينة وأزهارها الذكية، وقفلت راجعة إليه (بحكم التنافس مع ضررها الأجنبية تحمل روح الحياة وسر الجمال. فيحظى بفتاتين عوضا له عن جثة بالية))⁽⁹⁶⁾. وبهذا يقتحم "مدينة البيان" بفضل التجديد وفضيلة الترجمة التي ليست معنية بتلك الرطانات التي نقرأها في كثير من الكتب المترجمة التي لا تبالي بمراعاة أصول العربية وقواعدها وبلاغتها وامتيازاتها وفروقاتها عن اللغات الأخرى⁽⁹⁷⁾.

جمعية العلماء المسلمين: حركة إصلاحية مشرقة

لقد فتحت جمعية العلماء المسلمين منابر النشر بروح غير متعصبة أمام هؤلاء

الشعراء عبر مجالاتها المتعددة مثل الإقدام والمرصاد والثبات والمنتقد والشهاب والبصائر التي تعد نبراس الحركة الأدبية والنقدية في الجزائر نظرا للحرية الكبيرة التي أتاحتها أمام الشعراء والنقاد دون أن تضع قيودا كبيرة أمامهم، ولا يسع الدارس أن يرسم ملامح الحركة الشعرية في هذه الفترة إلا أن يعود إليها؛ لأن على صفحات الشهاب والبصائر انبثقت أسماء كثيرة من الشعراء وكتاب القصة والمقالة النقدية، ومنهم رمضان حمود ورضا حوحو وسعيد الزاهري ومحمد العيد آل خليفة وحركة "شعر التفعيلة".

فسحت جريدة "الشهاب" المجال لرمضان حمود في مسابقة شعرية أجرتها عام 1926 إلى أن تحصل فيها على الرتبة الأولى، فنشرت قصيدته ووصفته بالأديب الوطني. فكان لها السبق في تشجيع موهبة متفردة في تاريخ الحركة الشعرية الجزائرية على قصر عمرها؛ حيث ثار على التقليدية في الجزائر والمشرق وهو القائل:

أتوا بكلام لا يحرك سامعا "عجوز" له شطر وشر هو الصدر
وقد حشروا أجزاءه تحت "خيمة" كعظم رميم ناخر ضمه القبر
وزين بالوزن الذي صار مقفى بقافية للشط يقدفها البحر
وقالوا: وضعنا الشعر للناس هاديا وما هو شعر ساحر. لا ولا نشر
ولكنه نظم وقول مبثر وكذب وتمويه يموت به الفكر⁽⁹⁸⁾

كان عبد الحميد بن باديس شخصية فذة ومتفتحة وذات أفق واسع وبعيد النظر؛ إذ أقام صلات وطيدة مع مجالات عربية كانت لها تأثير كبير في الحركة الأدبية في العالم العربي. ومنها مجلة "السمير" لإيليا أبي ماضي و"القلم الحديدي" لجورج حداد فكانت هناك مراسلات بين عبد الحميد بن باديس وبعض الشخصيات الأدبية. وقد أشاد مرارا بأدب جبران خليل جبران فرأى فيه رمزا لنبوغ العرب ومفخرة لهم لدى الأمم الغربية، ووصف رحيله بالرزية العظيمة التي

هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة

حلت بالأدب العربي. كما أنه كان يصف رمضان حمود في مجلة الشهاب بالفنان والأديب والوطني، ونعى فقدانه.

كانت مجلة الشهاب نافذة للقراء الجزائريين على ما كان يدور في المشرق العربي من حركة أدبية. فتعرفوا إلى مصلحيها وأدبائها من مثل شعراء الإحياء وشعراء المهجر. فكانت الشهاب ((مصدرا هاما لمن يرغب في الاطلاع على الأدب المهجري في الجزائر. فقد كانت تنشر قصائد ومقالات ... من أمثال جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي ورشيد سليم القروي ونسيب عريضة وجورج حداد ورشيد أيوب وإلياس قنصل))⁽⁹⁹⁾. ولهذا لم نبالغ عندما وصفنا هذه الجمعية بالنهضة المشرقة.

فقد سمحت جريدة البصائر بنشر قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله وكذلك بعض القصائد الغزلية في صحفها. ولعل ذلك ما جعل مصطفى الأشرف يجل حركة الإمام ابن باديس في بعض مواقفها ونشاطها الاجتماعي والثقافي ((وفي الواقع كان ابن باديس وحيدا في مجموعته إن لم نقل معزولا لأنه كان يتميز بفضله ثقافته ووطنيته وصرامته في قول الحق ووعيه السياسي))⁽¹⁰⁰⁾؛ وذلك بخلاف سائر العلماء الآخرين الذين لم تكن لهم رؤيا متفتحة ومتبصرة. فقد كان رجلا مستميتا من أجل نصرة العربية. فعندما طلبت منه السلطات الفرنسية أن يغلق مدارس في بداية الحرب العالمية الثانية قال: ((...لن تخرج العربية من هذه المدرسة حتى تخرج روعي من جسدي))⁽¹⁰¹⁾. ومثل هذه المواقف الوطنية الشجاعة أبت على العربية حية ونشيطة في عهد الاستعمار، وجعلت شايبا يافعا مثل رمضان حمود يتشرب من هذه الروح التواقعة إلى التجديد والثورة على التقليد، ولكن ضمن روح محافظة.

على الرغم من انتماء بعضهم لأحزاب سياسية جزائرية مثل محمد السعيد الزاهري الذي كان منحرفا في صفوف حزب "حركة انتصار الحريات الديمقراطية" وعبد الرحمن بن العقون إلى "حزب الشعب". فكان صدر مجلات

الجمعية رحبا حيث نشر على صفحتها قصصا أمريكية وروسية⁽¹⁰²⁾ مترجمة الأمر الذي ساعد كثيرا على تطور القصة القصيرة ثم الرواية في الأدب الجزائري الحديث خلافا للشعر.

كان حمود مقتنعا بأن روح الإبداع مرهونة بالاطلاع المستفيض على الثقافات العالمية بعامة والغربية بخاصة. وأن الوحدة القومية الجزائرية لا تنجز في غياب حركة ثقافية قوامها الجرائد الوطنية والكتب القيمة⁽¹⁰³⁾. بيد أنه لم يكن متحمسا للسياسة؛ لأنه كان يرى ضررها أكثر من نفعها؛ وهذه مسألة جديدة بالتتبع من قبل المؤرخين وعلماء الاجتماع، ويمكن أن يلمس لها الدارس أكثر من سبب لا يسمح المقام بالتفصيح في الحديث عنها، ولكنه في المقابل نجد لديه من جهة وعيا بأن الصراع الدولي أساسه "حماية التجارة والتفوق فيها"، وأن الأسباب الحقيقية التي تقف وراء الحروب بين الشعوب هو الاقتصاد⁽¹⁰⁴⁾، ومن جهة أخرى إعجابا بشخصيات وطنية وتاريخية خاضت نضالا من أجل تحرير شعوبها من الجهل والاستعمار من أمثال "مصطفى كامل" و"سعد زغلول".

كنا وصفنا حركة جمعية العلماء المسلمين بالنهضة المشرقة للأسباب التي بسطناها في غير هذا الموضوع؛ إلا أننا نلفي أن هذه الحركة السلفية كانت تحن إلى الماضي لإحياء أمجادها والتغني ببطولاتها، وتعريف النشء الصاعد به، وتدعو إلى الاقتداء بالأساليب العربية الرصينة والفصاحة الناصعة وعدم التفريط في اللسان العربي بالركون إلى بعض الدعوات التي تدعو إلى تيسير العربية باستعمال الألفاظ القريبة من العامة التي ابتذلها الاستعمال، وهي تنطلق من نوايا غير بريئة. وفي ذلك إشارة إلى ما كان يدور من صراع أدبي ولغوي في المشرق بين المحافظين وأنصار التجديد. فانتصروا لمعركة مصطفى الرافعي مع خصومه سواء مع العقاد أو مع جبران خليل جبران الذي أشاد عبد الحميد بن باديس. وكذلك ما كانت تروجه بعض الصحف التي كانت بوقا للاستعمار مثل "هنا الجزائر". ولهذا جاءت لغة

بذور الحياة صدى لهذه الحركة الإصلاحية.

لقد كان بعض المؤرخين يشعرون بأن أبناء العربية يعيشون مرارة اليتيم والانقطاع عن الآباء وإحساسهم بعقم الجزائر ((إنكم ترون كما رأيتم أن أبناء العربية في الجزائر يجهلون عن الوطن الجزائري كل شيء، فكأنهم بذلك يعيشون في ديار غير ديارهم، وأرض لم تنبت آباءهم وأجدادهم، أو كأنهم خلقوا على أرض مبتورة الأصل، مجهولة النسب، فاقدة كل مقومات الحياة. فهم لا يبحثون عن حوادث أمسها، ولا يهتمون لحالة يومها، ولا يتساءلون عن مستقبل غدها))⁽¹⁰⁵⁾. وهذا ما يلخص ذلك الشعور باليتيم في أعلى مظاهره، وكنا قد أشرنا بأن رمضان حمود لا يحيل على أدباء جزائريين في كتاباته على نحو ما يشير إلى شعراء عرب من القدماء والمحدثين وإلى شعراء غربيين، ولكنه في المقابل كان يتطلع إلى نهضة أدبية في شمال أفريقيا.

لقد بدأت تتحقق نبوءة رمضان بخصوص النهضة العلمية والثقافية والأدبية في أقطار المغرب العربي التي تشمل الجزائر وتونس ومراكش؛ إذ نلفيه يصرح بأن ((في شمال إفريقيا الآن نهضة علمية لا بأس بها تشرأب إليها الأعناق من كل مكان، ولكن من سوء الحظ أنها تسير ببطء محسوس مع شيء من الفتور كدنا نياس من نتيجتها لولا الأمل الصادق والواجب المفروض))⁽¹⁰⁶⁾. ومثل هذه العين الناقدة والرؤية الثاقبة كانت تحتاج إلى مناخ ثقافي قوامه الحرية والتنافس ونبد الأقوال الفارغة.

الهوامش

- ¹ - Hans-Georg Gadamer, *Au Commencement de la philosophie, pour une lecture des présocratiques*, Trad. Pierre Fruchon, ed. Seuil, Paris, 2001, p. 86.
- 2 - رمضان حمود، بذور الحياة، ص. 141.
- 3- مارتن هايدغر، المنادى إنشاد، قراءة في شعر هودلرن وتراكل، تلخيص وترجمة بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط. 1، 1994، ص. 59.
- 4 - Voir Kant, E., *Qu'est – ce que s'orienter dans la pensée ?* Librairie J. Vrin, Paris, 1993, p.65.
- 5 - ينظر رمضان حمود، بذور الحياة، ص. 138.
- 6 - فريدريك نيتشه، أقول الأصنام، تر. حسان بورقية ومحمد الناجي، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط. 1، 1996، ص. 26.
- 7 - رمضان حمود، بذور الحياة، ص. 139.
- 8 - مارتن هايدغر، المنادى إنشاد، قراءة في شعر هودلرن وتراكل، تلخيص وترجمة بسام حجار، ص. 63.
- 9 - رمضان حمود، بذور الحياة، ص. 137.
- 10- يمكن أن نحيل القارئ على الدراستين اللتين تناولتا نصوص رمضان حمود تناولاً على ذكر سيرته الذاتية وإسهاماته في تاريخ الحركة الأدبية والنقدية في الجزائر ألا وهي دراسة كل من صالح خرفي ومحمد ناصر؛ إذ سيجد فيهما القارئ ما لا يجده في هذه الدراسة.
- 11 - بذور الحياة، ص. 9.
- 12- مجلة كان يصدرها الإمام المصلح الشيخ ابن باديس.
- 13 - مجلة كان يصدرها الشيخ أبو اليقظان.
- 14 - ينظر ما طرحه غريماس وراسي وجماعة مو.

- 15- ينظر رولان بارت، مبادئ السيميائية.
- 16 - Voir Yori Lotman, Structure du texte artistique.
- 17 - هايدغر، الشعر والفلسفة، تر. عثمان أمين، ص. 63- 64 .
- 18 - المرجع السابق، 64.
- 19- أرشد رمضان همود من أصيب بمرض نفسي وقحط في العقل فنصح لهم بطبيب وحيد ألا وهو ((مناجاة الطبيعة كخزير المياه وتغريد البلابل وصفير الرياح وقصف الرعود فبذلك تتمكن فيهم ملكة الشعور وحب التحرك)) بذور الحياة، ص. 156.
- 20 - بذور الحياة، ص. 104.
- 21- رمضان همود، حياته وآثاره، ص. 77- 112.
- 22 - بذور الحياة، ص. 162.
- 23 - رمضان همود، حياته وآثاره ، ص. 100.
- 24 - نحن ندرك أن هذا الطرح يحتاج إلى بسطة في القول ليس هذا مقامها، ويراجع كتاب "يتم النص - الجينولوجية الضائعة"، منشورات رابطة الاختلاف.
- 25 - المرجع السابق، 170.
- 26 - فريدريك نيتشه، أفول الأصنام، ص. 26.
- 27- بذور الحياة، ص. 122.
- 28 - مارتن هايدغر، المنادى إنشاد، قراءة في شعر هودلرن وتراكل، تلخيص وترجمة بسام حجار، ص. 66.
- 29- بذور الحياة، ص. 155.
- 30 - المقصود بالسيميائية هنا هو علم أسرار الحروف الذي تحدث عنه ابن خلدون في المقدمة.
- 31 - بذور الحياة، 125.

- 32 - المرجع السابق، ص. 101.
- 33 - بذور الحياة، ص. 78.
- 34 - ((أحب وطني حبا جما ولو تراكمت الخطوب علي فوق أرضه، ومسني من العذاب أليمه. فهو ملكي، أنا ملكه... أحبه ويحبني فهو عين وأنا نورها... عرفته فعمشقه وإن كنت لا أعرف العشق من قبل. سماؤه بلور وتراه تير وجباله عنبر وجناته زبرجد. فوالله ما رأيت وطننا أحسن منه!!!)) بذور الحياة، ص. 166.
- 35 - بذور الحياة، 50.
- 36 - إذ اختطفته يد المنون وعمره الشعري لا يتجاوز ثلاث سنوات.
- 37 - بذور الحياة، ص. 123.
- 38 - المرجع السابق، 123.
- 39 - نفسه، 124.
- 40 - نفسه، 123.
- 41 - كتاب يمثل جماعة الديوان مثل العقاد والمازني وشكري.
- 42 - نفسه، 123.
- 43 - المرجع السابق، ص. 112، 113.
- 44 - بذور الحياة ، 114، 115، 116.
- 45 - يشبه بلوم الشعر الحديث بقصة رومانسية عائلية.
- 46 - المرجع السابق، 123.
- 47 - الفتى، ص. 6.
- 48 - بذور الحياة، ص. 115.
- 49 - الفترة التي عاش فيها رمضان حمود.
- 50 - المرجع السابق، 117.

- 51 - نفسه، 113.
- 52 - نفسه، 146.
- 53 - المرجع السابق، 78.
- 54 - بذور الحياة، 85.
- 55 - المرجع السابق، 123.
- 56 - المرجع السابق، 87.
- 57 - رمضان حمود، الفتى، نقلا عن محمد ناصر، رمضان حمود، حياته وآثاره، ص. 342.
- 58 - "الكريم من جاد بنفسه في إحياء وطنه" و"لو خدمنا وطننا ربع ما نتمشدد بحبه لبات فوق الأوطان كله". بذور الحياة، ص. 147 و 151 على التوالي.
- 59 - "التجارة أكبر ميدان تتبارى فيه الأمم والعظمة كل العظمة للسابقة...التجارة حق مشترك بين الأمم". بذور الحياة، ص. 151.
- 60 - بذور الحياة، ص. 88.
- 61 - هذه أوصاف العلامة عبد الحميد بن باديس لرمضان حمود.
- 62 - بذور الحياة، 89.
- 63 - رمضان حمود، الفتى، نقلا عن محمد ناصر، ص. 323.
- 64 - بذور الحياة، 66.
- 65 - المرجع السابق، 65.
- 66 - نفسه، 123.
- 67 - بذور الحياة، ص. 106.
- 68 - مجلة ناطقة باسم جمعية العلماء المسلمين؛ حيث نشر فيها موضوع "حقيقة الشعر وفوائده" في حلقات ابتداء من 30 رجب 1345 هـ الموافق لـ، 03 فيفري 1927.

- 69 - ينظر صالح خرفي، حمود رمضان، ص. 116.
- 70 - ينظر رمضان حمود، بذور الحياة، ص. 72.
- 71 - نفسه، 66.
- 72 - ينظر صالح خرفي، حمود رمضان، 109.
- 73 - نفسه، 60.
- 74 - ينظر صالح خرفي، حمود رمضان - ص. 99.
- 75 - بذور الحياة، ص. 86.
- 76 - المرجع السابق، 164.
- 77 - المرجع السابق، 125.
- 78 - نفسه، 126.
- 79 - ينبغي الإشادة والاعتراف بفضل المتقدمين علينا من الباحثين والنقاد في دراسة أدب رمضان حمود وشعره من أمثال صالح خرفي ومحمد ناصر بخاصة الذي ألم في دراسته المبكرة والمنمزة لإنتاجه الفكري والأدبي.
- 80 - بذور الحياة، ص. 86.
- 81 - المرجع السابق،
- 82 - المرجع السابق، 120.
- 83 - رمضان حمود، الفتى، نقلا عن محمد ناصر، ص. 326.
- 84 - المرجع السابق، 112.
- 85 - بذور الحياة، 82.
- 86 - المرجع السابق، 81.
- 87 - المرجع السابق، 82.
- 88 - المرجع السابق، 82.
- 89 - المرجع السابق، 87.

- 90 - المرجع السابق، 82.
- 91 - بذور الحياة، ص. 103.
- 92 - المرجع السابق، 91.
- 93 - المرجع السابق، 82.
- 94 - المرجع السابق، 83.
- 95 - المرجع السابق، 84.
- 96 - بذور الحياة، ص. 84.
- 97 - ينظر بذور الحياة، ص. 85.
- 98 - ينظر صالح خرفي، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص. 43.
- 99 - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص. 99.
- 100 - مصطفى الأشرف، الجزائر، الأمة والمجتمع - تر. حنفي بن عيسى - هامش ص. 426.
- 101 - ينظر أحمد طالب الإبراهيمي، من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - ط. 1 - ب. ت - ص. 77.
- 102 - ينظر أبو القاسم سعد الله، أفكار جامعة - ص. 45.
- 103 - رمضان حمود، بذور الحياة، ص. 77.
- 104 - رمضان حمود، الفتى، نقلا عن محمد ناصر، ص. 344.
- 105 - توفيق المدني، كتاب الجزائر - دار المعارف - القاهرة - ط. 2 - 1963 - ص. 5.
- 106 - بذور الحياة، ص. 40.

قراءة أسلوبية في رواية
«عرس الزين» للطيب صالح

أ.د / سعد بوملاقة

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة باجي مختار/عنابة

توطئة

ينضوي هذا البحث ضمن اهتمامنا بتحليل النصوص الأدبية بمناهج متعددة ومتنوعة قديمة وحديثة، حاولنا التركيب فيما بينها، وقد اخترنا «رواية عرس الزين للطبيب صالح» لتحقيق هذا الهدف، مستعينين ببعض الدراسات العربية القديمة، وبما ورد عند بعض النقاد العرب القدماء من معايير، فعدنا إلى عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) في كتابه: دلائل الإعجاز⁽¹⁾ وأسرار البلاغة⁽²⁾ والزمخشري (ت 528 هـ) في تفسيره للقرآن الكريم (الكشاف)⁽³⁾، وابن قيم الجوزية (ت 751 هـ) في مؤلفاته، وبخاصة في كتابه: بدائع الفوائد⁽⁴⁾، فقد طبق هؤلاء العلماء في دراساتهم المنهج اللغوي الأسلوبي تطبيقاً جيداً في مجال الدرس البلاغي والدراسات القرآنية، وعلى من يجادل في ذلك أن يعود إلى مؤلفاتهم المذكورة⁽⁵⁾. كما استفدنا من اجتهادات الأسلوبية الحديثة، فرجعنا إلى أسلوبيات هنريش بليث⁽⁶⁾، وميكائيل ريفاتير⁽⁷⁾ وعبد الرحيم الرحوني ومحمد بوحدي⁽⁸⁾، واستعنا أيضاً بسميات محمد مفتاح⁽⁹⁾، وشعريات توفيق بكار⁽¹⁰⁾.

ولا شك أن كل من عايش الأدب العربي في مختلف عصوره يدرك أن دراسة نصوصه وتحليلها عقبة كأداء، يسقط في طريقها الكثيرون، ذلك أن التحليل يتطلب منهجاً، واكتساب منهج ما أو تطبيقه يتطلب ثقافة واسعة وشاملة بالمنهج وأصوله وفلسفته، زيادة على ما يقتضيه النص المحلل من ذكاء وفطنة يوازن المعرفة بالمنهج⁽¹¹⁾.

ولهذا السبب هُمّشت دراسة النصوص وتحليلها عند معظم الدارسين القدماء والمعاصرين فهيمت الدراسات النظرية على الدراسات التطبيقية، فتج عن ذلك كله ندرة المراجع في مجال تحليل النصوص الأدبية (شعراً ونثراً)، إن لم نقل انعدامها في كثير من الأحيان⁽¹²⁾. وقبل الشروع في تحليل النص لابد من كلمة عن مفاهيم الأسلوب والأسلوبية عند النقاد العرب والغربيين.

أولاً: مفاهيم الأسلوب عند النقاد العرب

يقول عبد القاهر الجرجاني في تعريف الأسلوب: «إن الأسلوب هو المذهب من النظم والطريقة فيه»⁽¹³⁾، ومثل هذا ذهب إليه أحمد الشايب من بعد، فقال: «هو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير أو هو الضرب من النظم والطريقة فيه»⁽¹⁴⁾.

أما محمد منذور فعرفه بقوله: «ليس المقصود بالأسلوب طرق الأداء اللغوية فحسب، بل المقصود منحى الكاتب، وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء، بحيث إننا إذا قلنا: إن لكل كاتب أسلوبه يكون معنى الأسلوب كل هذه العناصر التي ذكرناها»⁽¹⁵⁾، أما توفيق بكار فعرفه بقوله: الأسلوب - اصطلاحاً - هو المذهب في التعبير، تحدده مجموعة مطردة من العلاقات المميزة، تتوزع على كافة مستويات الكلام، وتعكس نوعية التعامل بين الكاتب واللغة ... فالأسلوب في أقرب مداه تعامل مع اللغة، وفي أبعد مداه تعامل من خلال اللغة مع المجتمع والكون⁽¹⁶⁾.

وقد عرف العرب أربعة أصناف من الأساليب وهي:

- الأسلوب الجزل.

- والأسلوب السهل.

- والأسلوب السوقي.

- والأسلوب الحوشي⁽¹⁷⁾.

ثانياً: مصطلح الأسلوب في الدراسات الغربية

أما عن مصطلح الأسلوب (Style) في الدراسات الغربية، فإن له مفاهيم متعددة حتى صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد، وهذا المجال اللساني وحده، بل استعملت في مجالات أخرى عديدة من مجالات الحياة اليومية والفن⁽¹⁸⁾، غير أن التعريف السائد المتعلق بالمجال اللساني فهو عبارة بيفون⁽¹⁹⁾ (BUFFON) المشهورة «

أما الأسلوب فهو الإنسان عينة لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه»⁽²⁰⁾.
وقد أثر بيفون بمفهومه هذا في كل الذين جاؤوا بعده من رواد النقد الأدبي الغربيين فتبناه شوبنهاور (SCHOPENHAUER) فعرف الأسلوب بكونه ملامح الفكر، وتمثله فلوبيير (FLABERT) فقال: «يعتبر الأسلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير الأشياء»، وكذلك فعل ماكس جاكوب (MAX JACOB) إذ قال: «إن جوهر الإنسان كامن من لغته وحساسيته»⁽²¹⁾.

ثالثاً: معطيات

1 - الشخصية:

الطيب صالح أديب ممتاز من أدباء السودان، ولد سنة 1929 في إقليم مروة شمالي السودان بقرية "كرمكول" بالقرب من قرية دبة الفقراء، وهي إحدى قرى قبيلة الركابية المعروفة.

عاش طفولته وفتوته في بلدته، ثم انتقل إلى الخرطوم والتحق بمجاعتها، وتخرج منها بعد أن حصل على بكالوريوس في العلوم، ثم انتقل إلى لندن، وأكمل دراسته العالية فيها في الشؤون الدولية، ثم اشتغل في الإذاعة البريطانية وتدرج في المسؤوليات حتى أصبح رئيس قسم الدراما فيها، ثم حن إلى وطنه فعاد إلى السودان، وعمل مديراً للإذاعة السودانية مدة. ثم عاد إلى لندن وبعد ذلك انتقل إلى قطر، وعمل فيها وكيلاً لوزارة الإعلام، والآن ومنذ حوالي عشر سنوات انتقل إلى مدينة باريس، حيث اشتغل في مهن مختلفة، آخرها كان يعمل ممثل اليونسكو لدول الخليج.

تزوج من امرأة اسكتلندية شديدة الحساسية والذكاء، وهي تمثل التطلع الذهبي للطيب صالح، وقد رزق منها بثلاث بنات⁽²²⁾.

2 - مصنفاته:

يعد الطيب صالح نموذجاً بالغ الأهمية في القصة العربية الحديثة والرواية

قراءة أسلوبية في رواية «عرس الزين»..

الجديدة، والإنتاج الأدبي المتميز، فهو يمتاز بالبرقة والعذوبة والسلاسة والسهولة والحلاوة، والفحولة، ومن يطيل النظر في أدبه يزيده استهواء وأسرا، ويتملكه إعجابا وسحرا، فهو يجمع بين الموهبة العربية، والثقافة الغربية، وبخاصة التراث الأنجلو - أمريكي في القصة والرواية⁽²³⁾.

كتب الطيب صالح العديد من القصص والروايات والمقالات، وقد ترجمت بعض رواياته إلى أكثر من ثلاثين لغة، وهذه أهم مصنفاته:

أ - «نخلة على الجداول» ويبدو أنها أول قصة ألفها الطيب صالح سنة 1953، وفيها يعالج مشكلة فلاح اضطرت الظروف إلى التفكير في بيع نخلة إلى تاجر من البورجوازية الوسطى، وخلال المساومة تتداعى إلى ذهن الفلاح، أفكار وذكريات حية بوساطة المونولوج عن حياته التي ارتبطت بتلك النخلة منذ أن كانت فسيلة حتى أصبحت نخلة مثمرة... وسرعان ما يأتي الحل لمشكلة الفلاح عندما تأتي ابنته الصغرى تعدو لتخيره بأن أحد زملاء أخيها قدم من مصر وسأل عنه، وحين يصل إليه الشيخ محجوب يستلم منه ثلاثين جنيها أرسلها ابنه إليه... وإذن فقد حلت ضائقة الشيخ محجوب وتراجع عن بيع نخلته⁽²⁴⁾.

ب - «حفنة قمر» وهي ثاني قصة كتبها المؤلف سنة 1957، وتعالج قضية الصراع بين الأغنياء والفقراء من خلال براءة صبي ترفض فطرتة، هضم استغلال الإنسان لأخيه الإنسان حتى ولو كان المستغل (بكسر العين) جده حسين.

ج - «دومة ود حامد» وهي ثالث قصة ألفها الطيب صالح، وكان ذلك سنة 1960، ويعالج فيها مسألة الصراع بين التقاليد وبين التطور العلمي الحديث «بأسلوب أخذ يجمع التقرير الصحافي إلى الفكر النقدي في قالب أدبي متين الأسر، عميق التشويق، حتى أنني لم أقرأ إلى اليوم، قصة سياسية تضاهيها حلاوة سبك وسلامة تعبير وتوالي حوادث، ورشاقة عرض»⁽²⁵⁾.

و«دومة ود حامد»، مزار ولي من أولياء الله في إحدى قرى السودان، يتيمن

هما سكان القرية، فيرونها في أحلامهم حين ينامون فيتطيطرون أو يتفألون بالفرج الكبير، ويذهب إليها المرضى فتشفيهم من الداء العضال... الخ وبما أن الضريح يقع بجانب النيل فقد نمت إلى جنبه نخلة تقادمت عليها السنون حتى باتت تظلل القرية حين تميل الشمس.

لكن الدراسات الحكومية لإنشاء محطة للبواخر، تصر على أن أنسب مكان لإنشاء المحطة والمستشفى هو مكان الدومة، لذلك يجب قطعها وإزالة الضريح. وفي كل مرة ترسل الحكومة ممثلها لبحث الموضوع تقوم القرية ثم لا تقعد إلا بزوال الاقتراح ومنفذه، يتعاون على ذلك الفلاحون وهوام الحشرات اللاسعة كالناموس والبعوض، والذباب. فأما أهل القرية فقد اعتادوا ذلك وألفوا حتى لم يعودوا يحسون به وأما الغرباء الطارئون فيرحلون بلا إبطاء»⁽²⁶⁾.

قال الطيب صالح عن روايته "دومة ود حامد": "كتبته عام 1960 م، كنت أصور هذه المشكلة التي كانت سببا في التغيرات العنيفة في السودان، كانت روايتي نوعا من النقد للانقلابات العسكرية ودعوة للتعدد، فصورت القرية التي كانت تعيش في حالة العسكرية.

كتبته بعد أول انقلاب عسكري في السودان، انقلاب الجنرال إبراهيم عبود، كان لدينا ساعتها زعماء وشخصيات كبيرة وصحافة حرة وقضاء نزيه وخدمة مدنية ممتازة، وتوقف كل ذلك بزعم أن الأحزاب عاجزة عن التنمية وعن حل مشكلة الجنوب، كتبت "دومة ود حامد" للتأكيد عن التعددية والديمقراطية، وهما اللذان سيحققان كل شيء إذا أردنا التطور".⁽²⁷⁾

د - "عرس الزين"، أما رواية عرس الزين وهي موضوع بحثنا، فقد ألفها سنة 1962، وحولت إلى دراما في ليبيا وإلى فيلم سينمائي من إخراج المخرج الكويتي خالد صديق في أواخر السبعينيات وقد فاز في مهرجان كان في مجال الصحافة، وسنعود إليها بشيء من التفصيل فيما يستقبل من الحديث.

هـ - "موسم الهجرة إلى الشمال" أكثر الروايات العربية توزيعاً خلال الثلاثين عاماً الأخيرة، ألفها عام 1967، وهي تمتاز بتجسيد ثنائية التقاليد الشرقية والغربية، واعتماد صورة البطل الإشكالي على خلاف صورته الواضحة سلباً أو إيجاباً الشائعة في أعمال روائية كثيرة قبله، قال الطيب صالح: "وفي روايتي حاولت أن أصور المواجهة بين الشمال والجنوب، وحاولت أن أكون منصفاً للجانبين، فلم أنتصر لمصطفى سعيد، بل بدا خاسراً لمعركته معهم.. أطل بيننا مصطفى سعيد حراً طليقاً، يقول: "إلى أن يأتي زمن السعادة والحب، فأنا لا أنوي شراً إلا بقدر ما يكون البحر شريراً حين تتحطم السفن على صخوره، وبقدر ما تكون الصاعقة شريرة حين تشق الشجرة إلى نصفين". (28)

و - "بندر شاه" بجزئها ضوء البيت، و"مريود" رواية صدرت عن دار العودة ببيروت سنة 1988، يعرفها الطيب صالح المؤلف بقوله: "مريود" في السودان، والريد يعني الحب، ومريود هو المحبوب، إنه الكتاب الثاني من سلسلة "بندر شاه"، اخترت اسم "بندر شاه"، لأن مشكلتنا البحث عن المدينة (أي البندر)، والنقطة الثانية، هي إيجاد صيغة ملائمة لحكم أنفسنا، والتي هي السلطان (شاه)، فالرواية هي من هذين الشئيين من ناحية التقصي والافتراض في "بندر شاه"، إن الماضي والمستقبل في تأمر مستمر ضد الحاضر أو أن الجدد والحفيد في تأمر مستمر ضد الأب. و"مريود" امتداد لشخصيات مستمرة تسير في خط طويل لا ينقطع. (29)

ويقول في لقاء آخر: "روايتي 'مريود' كلها عن المحبة، كتبتها في معرض الرثاء لأبي وأهديتها له، وأبي كان رجلاً محباً، كانت مزيتة الكبرى محب لا يؤمن بالقوة، كان يحب الحياة والناس، و"مريود" رواية عن محبة الأبناء والأصدقاء، ومحبة الرجل والمرأة، أبرز شخصيتها الطاهر ود الرواس، وهو شخصية عجيبة لم أتخلص منها أبداً، لأنها نتاج محبة، تزوجت أمه حواء الفاتنة والده بلال، وهو أحد الأرقاء

ز - "منسي" إنسان نادر على طريقته : هي الرواية الرابعة للطبيب صالح، وهي أحدث ما كتب عبقرى الرواية العربية، صدرت عن دار رياض الريس سنة 2004، وهذا ملخصها بقلم المؤلف نفسه، يقول : «هذه الرواية على عكس كل الروايات التي يحرص كتابها على أن يثيروا إلى أن رواياتهم لا علاقة لها من قريب أو بعيد بشخصيات يعرفونها، كتبها عن حياة إنسان عرفته، ولكنني عاملت قصته معاملة روائية، وهو بالمناسبة مصري صعيدى من ملوي عرفته في لندن، وكان جاري في نفس الحي بلندن ولكنه هاجر إلى أمريكا وأثرى هناك، ولكنه توفي وقصة حياته ثرية جدا، وقد كان نادرا على طريقته جريئا ومقتحما ولا تقف دونه عقبات وصعوبات، وكل إنسان فينا نادر على طريقته، لأن الله خلقنا في هذه الدنيا أناسا لا تتكرر والإنسان نادر بهذا المعنى. ولو عرف بعض حكامنا أن الإنسان نادر لعاملوه بلطف أكثر وبإنسانية أكثر». (31)

رابعا: التحليل الأسلوبية للرواية "عرس الزين"

عنوان الرواية «عرس الزين»، يتصور قارئ العنوان عرس رجل جميل جدا، ولكنه بعد قراءة الرواية يتفاجأ بصورة شخصية الزين المزدوجة بين ظاهر يجعله أشبه بالبهلول وباطن حساس بحمال النساء ويبدأ المقطع الأول في «عرس الزين» برواج خبر العرس، وينتهي بحفلة الزفاف، وهو خاتمة الرواية، أقصى مداه أسبوع إذ أعلن المحجوب أن العقد يوم الخميس القادم. وقد قسمه الكاتب إلى خمس وحدات وزعها على طول النص حسب نسب هندسية متساوية بحيث تحتل من بناء الرواية أبرز المراكز وأقواها، وهي البداية والوسط والنهاية، وهي تمثل الفصول (1. 2. 7. 12. 13) من جملة ثلاثة عشر فصلا. (32)

2 - نخط هذا النص الأدبي:

هذا النص هو حكاية نثرية تروي لنا مجموعة من الحوادث متشابكة فيما

قراءة أسلوبية في رواية «عرس الزين»..

بينها مستمدة من واقع الريف السوداني ممزوجة بالخيال الذي لا يمنح كثيراً عن الواقع، يقوم بها أشخاص وفر لهم الأديب الطيب صالح الحياة والحيوية، وسارت تلك الحوادث نحو خاتمة مستهدفة بتسلسل منطقي، وبصورة شيقة تثير فضول القارئ الذي ظل متلهفاً لحل العقدة والوصول إلى الحل. وقد اتسع نطاق الحكاية للتحليل والتعليل، وتعددت حوادثها، وتناولت قطاعاً واسعاً من حياة مجتمع القرية في السودان، وتشعبت فيها الحوادث، وتعددت الشخصيات، وقد أعطى الطيب صالح صورة كاملة لبيئة القروي في السودان، وإذن، فتمط هذا النص هو رواية، وإن كان بعض الدارسين عدوه قصة طويلة...

3- ملخص الرواية :

يبدأ المقطع الأول من الرواية برواج خبر «عرس الزين» وينتهي بحفلة الزفاف «عما أن الخبر جاء على شكل استباق، فإن الدخول إلى عالم النص، يتحقق أولاً بوضع شخصية "الزين" وقت انتشار الخبر في القرية بكاملها (منتصف النهار) قرب البئر بملاً أوعية النساء، وهو يضحك معهن بطريقته الخاصة، والأطفال يتصارخون من حواليه "الزين عرس" وهو يطاردهم، ويرميهم بالحجارة، والكل يضحك ويصرخ، لكن ضحكة الزين كانت تعلو فوق ضحك الجميع، تلك "الضحكة التي أصبحت جزءاً من البلد منذ أن ولد الزين".

في منتصف النهار، يصل الخبر الجميع، ويواجه به الزين، وكان «الضحك سائداً» مجتمع القرية. وبعد هذا المشهد ينتقل بنا الراوي، على إثر إشارته إلى «الضحكة» المتميزة للزين إلى ميلاده العجيب، وإلى الوقوف على صفاته الخارجية، وموقعه داخل البلد، ومجموعة من الأفعال التي وقعت له إلى حين إعلان "زواجه" الذي كان مثار حديث الشخصيات وتعليقاتها وتأويلاتها.

يتم توسيع الخبر باتباع إستراتيجيتين اثنتين، تركز أولاهما على موضوع "العجب" المتصل بالشخصية المحور، وثانيتها على أسباب حدوث الأثر في

شخصيات عالم القرية، وهو ما سنتوقف عنده من خلال ما يأتي:

الشخصية العجيبة:

يتصل الخير الذي اعتبرناه موئل السرد بـ "الزين" الشخصية المحورية في الرواية. إنه مختلف عن باقي الشخصيات، ولو كان الزواج لشخصية أخرى في البلد، لما كان له كل الأثر الذي خلفه. ينبري الراوي لتجسيد خصوصية هذه الشخصية انطلاقاً من ميلادها إذ هي على غرار الشخصيات العجيبة ذات ميلاد عجيب.

* أول مظهر للعجب: الذي يتميز به عن غيره من الأطفال ساعة الميلاد هو الضحك: "يولد الأطفال فسيقبلون الحياة بالصريخ، ولكن يروى أن الزين والعهدة على أمه والنساء اللاتي حضرن ولادتها، أول ما مس الأرض، انفجر ضاحكا. وظل هكذا طول حياته..." (33)

"إن رواية «عرس الزين» تبدو في ظاهرها، قصة بسيطة للغاية. فهي تروي حكاية خطبة الزين، أضحوكة القرية، لنعمة موضع إعجاب العزاب فيها، وابنة الحاج إبراهيم، أحد رجال القرية البارزين ذوي النفوذ، ثم زواج الزين بنعمة في نهاية الأمر. وهناك عقبات مختلفة تعترض هذه الزيجة، فمكانة الزين في المجتمع الذي يعيش فيه هي أبعد من أن توصف بأنها مكانة عالية، فلا عجب في أن يعترض والدها نعمة على هذا الزواج، ولكن الحائل الحقيقي هو شخصية الزين نفسه، فهو إنسان غريب الأطوار لا يستطيع أحد أن يتكهن بما هو مقدم عليه. ثم إنه حاد المزاج، لا مكانة له في القرية، ولا يمكن الاعتماد عليه. وليس هناك ما يضيفي على الزين ما يكفي من احترام أهل القرية حتى تتم الزيجة سوى ما يجده الزين من مؤازرة "الحنين" الذي يحظى باحترام الجميع وتقديرهم»." (34)

لنورد بعضاً من ومضات هذه الرواية :

في عرس الزين:

قراءة أسلوبية في رواية «عرس الزين»..

«زغردت أم الزين "أيوي أيويأيويا" وميز الزين صوت كل من زغرد، بنت عبد الله صوتها عذب وصرختها قوية من كثرة ما زغردت في أعراس الآخرين، ظلت عانساً عمرها فلم تتزوج، لكنها كانت تفرح لأفراح كل أحد في الحي، «أجوج أجوج أجوجا»! هذه سلامة مرهفة الحس لم يسعدها جمالها فتزوجت وطلقت ولم تستقر مع رجل تزغرد لأنها تحب الحياة..!»

"أيويأيوي...أيويا" وهذه آمنة تزغرد من شدة غيظها لأنها أرادت العروس لابنها ولم توفق. حتى عشماتة الطرشاء قلبها الأصم عربد بالحب في عرس الزين!»⁽³⁵⁾

4 - الشخصيات المحورية في «عرس الزين»:

تعد الشخصية الإنسانية مصدر إمتاع وتشويق في القصة والرواية، وذلك لعوامل كثيرة أهمها: أن هناك ميلاً طبيعياً عند الإنسان إلى التحليل النفسي، ودراسة الشخصية، ورغبة جامحة في دراسة الأخلاق الإنسانية، والعوامل التي تؤثر فيها، ومظاهر هذا التأثير.

«والشخصية الروائية هي قبل كل شيء جملة من العلامات اللغوية يثبها الكاتب في نصه حسب تدبير ما... وليس الشخصية كائناً هي "لحم ودم" بل تشكيلة من الدلالات ... فالقرية في "عرس الزين" أول شخصيات الرواية، وأكبرها، فهي شخصية جامعة تحوي كافة الشخصيات الأخرى وتكيف أوضاعها وسلوكها...»⁽³⁶⁾ ويجب النظر إليها من حيث: موقعها الجغرافي ومهادها الطبيعي ومغطها الاقتصادي ...

والشخصيات المحورية في الرواية، أربع : وهم الزين، ونعمة، والحنين، وسيف الدين.

أ - الزين: شخصية الزين في الرواية "فهي شخصية شاب عصبي خفيف نحيل فكه، تشفع خفته لثمه في المآدب والزيارات، وحياته السائبة السادرة تشفع

لغرامياته الهوائية، بحيث يقتنع القارئ بأن الزمن لا يمكن أن يستقر على حب، بل لا يمكن أن يستقر على شيء لخفة طبعه وحلاوة روحه ذات يوم جمع العمدة الفلاحين ليصلحوا حقله، ففوجئ الناس وهم في غمرة العمل بالزین يصيح: "عوك يا أهل الحلة يا ناس البلد، عزة بنت العمدة كاتلاها كتيل، الزين مكول في حوش العمدة" فانفجر الناس بالضحك، وضحك العمدة وقال له: "الزين .. إن بقيت اشتغلت شديد الليلة، نعرس لك عزة" وقد عرف العمدة كيف يستغل هذه العاطفة، فسخر الزين في أعمال كثيرة شاقة يعجز عنها الجن.

بعد شهر خطبت عزة لابن خالها الطيب، فلم يثر الزين ولم يقل شيئا، ولكنه بدأ قصة جديدة .. (استيقظت البلد يوما على صياح الزين: "أنا مكول في فريق القوز" وكانت ليلاه هذه المرة فتاة من البدو الذين يقيمون على أطراف النيل في شمال السودان ..)، وكانوا ينتجعون سواحل النيل أيام الجفاف، ويلتمسون العمل في مدنه وقراه، لكنهم "لا يتزاجون مع السكان الأصليين، فهم يعتبرون أنفسهم عربا خلصا، وأهل البلد يعتبروهم بدوا أجلافا، ولم تلبث حليلة البدوية هذه أن تزوجت من ابن القاضي، بعد أن ذاع صيتها على لسان الواد درويش".

"كان زواج بنت العمدة وزواج حليلة نقطة تحول في حياة الزين، فقد فطنت أمهات البنات إلى خطورته، كبوق يدعين به لبناتهن، في مجتمع محافظ تحجب فيه البنات عن الفتيان .. فقد أصبحت أمهات البنات يخطبن وده ويستدرجنه إلى البيوت .. وما يسمع النساء أن الزين في دار قرية حتى يتقاطرون عليه، فهن يستلطن عبثه، وتحث الأمهات بناتهن أن يجئن ويسلمن عليه، والسعيدة منهن من تقع من قلبه موقعا، والتي يخرج واسمها على فمه تلك الفتاة تضمن زوجا في خلال شهر أو شهرين".

على أن وقت الزين لا يمضي كله في الأعراس ولا في المآدب أو معاينة النساء، بل إن للزين صداقات مع العديد من الناس يمثلون طبقات مختلفة، لكن

قراءة أسلوبية في رواية «عرس الزين»..

طليلة هذه الصداقات، هي صداقته مع (الحنين) لأنها كانت تمنحه مسحة من القداسة، لأن الحنين كان رجلا منقطعا للعبادة.

(يقيم في البلد ستة أشهر في صلاة وصوم، ثم يحمل إبريقه ومصلاته ويضرب مصعدا في الصحراء، ولا يدري أحد أين ذهب .. ويزعم أناس أن الحنين يجتمع برفقة من الأولياء الصالحين الذين يضربون في الأرض يتعبدون، ولكن في البلد إنسانا واحدا يأنس إليه الحنين ويهش - ذلك هو الزين -.

وكان الزين أيضا إذا رأى الحنين مقبلا، ترك عبثه وهذره وأسرع إليه وعانقه، كانت للزين صداقات عديدة من هذا النوع، مع أشخاص يعتبرونهم أهل البلد من الشواذ، مثل عثمانة الطرشاء، وموسى الأعرج وبخيث الذي ولد مشوها.

ويرى أهل البلد هذه الأعمال من الزين فيزداد عجبهم، لعله نبي الله الخضر، لعله ملاك أنزله الله في هيئة آدمي زري، ليذكر عباده أن القلب الكبير قد يخفق حتى في الصدر المجون والسمت المضحك كصدر الزين وسمته، وبعضهم يقول: "يضع سره في أضعف خلقه" ..

ولكن صوت الزين لا يلبث أن يرتفع مناديا: "يا أهل الفريق .. يا ناس الحلة .. أنا مكثول" فتتحطم هذه الصورة، وتعود صورة الزين التي يألّفها الناس ويؤثرونها". (37)

ب - الشخصية الثانية المحورية: في الرواية التي "قلبت المفاهيم، وغيّرت الأوضاع" هي شخصية نعمة ابنة عم الزين، أجمل بنت في القرية وأكثرهن صلابة وثراء ووقارا وشعورها بالمسؤولية وأوفرهن عنادا وإلحاحا في تحملها، وقد ذاق أهلها الأمرين منها في رفضها لكل من تقدموا بطلب يدها حتى أحس أبوها أخيرا (بأن هذه الفتاة ليست عاقبة ولا متمرّدة، ولكنها مدفوعة بإيعاز داخلي إلى الإقدام على أمر لا يستطيع أحد ردها عنه)، أما نعمة فكانت (تحس أن الزواج سيغيّتها

من حيث لا تحتسب .. وأنه سيكون قسمة قسمة الله لها في لوح محفوظ، قبل أن تولد، وقبل أن يجري النيل، وقبل أن يخلق الله الأرض وما عليها)، ذلك أن نعمة قد أرغمت أباهما أن يدخلها في الكتاب لتتعلم القرآن، فكانت الطفلة الوحيدة، بين الصبيان، ثم كفت عن الذهاب لأنها تعتقد أن (التعليم في المدارس كله طرطشة) على أنه:

«حين يخطر الزين على بال نعمة، تحس إحساس دافئا في قلبها، من فصيلة الشعور الذي تحسه الأم نحو أبنائها، ويمتزج هذا الإحساس شعور آخر بالشفقة، يخطر الزين على بالها كطفل يتيم عديم الأهل في حاجة إلى الرعاية، إنه ابن عمها على أي حال، وما في شفقتها عليه شيء غريب» .

وكانت نعمة الفتاة الوحيدة التي يوقرها الزين، فلا يتحدث عنها ولا يعبت معها، كلما رآها مقبلة يصمت ويترك عبثه ومزاجه، وإذا رآها من بعيد، تراقبه بعيون حلوة غاضبة، فر من بين يديها وترك لها الطريق، أما هي فكانت أحيانا تنتهره قائلة:

(ما تخلي الطرطشة والكلام الفارغ وتمشي تشوف أشغالك؟). فينسل من بين النساء ويمضي في سبيله.

أما كيف تم القران الذي حير أهل القرية، فيرويه الزين كما يلي: «جاءتني الصباح بدري في بيتنا، وقالت لي قدام أُمِّي: يوم الخميس يعقدوا لك علي، أنا وأنت نبقي راجل ومره، نسكن سواء، ونعيش سوا».

ومن المرجح أن نعمة، وما فيها من عناد واستقلال في الرأي، وربما بوازع الشفقة على الزين، أو تحت تأثير القيام بتضحية، وهو أمر منسجم مع طبيعتها، قررت أن تتزوج الزين». (38)

ج - الحنين: ناسك سياح، ليس له وضع اجتماعي لا يملك إلا إبريقه ومصلاته، يعيش في السماء أكثر مما يعيش على الأرض، وهو رجل موقر، وولي

قراءة أسلوبية في رواية «عرس الزين»..

صالح، والممثل الحقيقي للسلطة الروحية، ورسول السماء وترجمان الغيب، وهو المحرك الأوحى لأحداث الرواية (نبوءات - معجزات). (39)

د - سيف الدين: شرير، طريد، طرده أبوه الغني من رحابه حين بلغه أن ابنه الفتى يلم بالواحة، فيشرب ويفسق، وهو يمثل الشر ويتزعم الشواذ، وهم أفراد ليس لهم في النظام الاجتماعي منزلة محددة، يتجمعون في الواحة، وهي «جانب من القرية، تجمعت فيه الجوارى (المحررات) بعد أن منع القانون استرقاقهن، هام سيف الدين على وجهه في الوادي حتى مات أبوه فعاد ليرث أمواله ويبددها، وفي إحدى غدواته على القرية يجد أهله يحتفلون بعرس أخته، ويجد الزين على عادته يعايب العروس، ولما كان غريباً عن البلد وعن دالة الزين على العرائس، فإن جاهليته تتبدى في ضربة فأس على رأس الزين، ويرد الزين هذه الضربة بمحاولته القاتلة، لولا أن الله لطف وأرسل الحنين». (40)

5- الشخصيات الثانوية في «عرس الزين»:

تعج رواية "عرس الزين" بالشخصيات الثانوية، وأول هذه الشخصيات "القرية" من حيث هي مجتمع، وهي شخصية جامعة تحوي كافة الشخصيات الأخرى، وهي في الحقيقة شخصية محورية، وجعلناها مع الشخصيات الثانوية كونها تشكيلة من الدلالات الرمزية.

القرية:

1- موقعها الجغرافي: في شمال السودان (إفريقيا، العالم الثالث) على مسافة من "مروى" مسقط رأس الطبيب صالح، قد تكون حقيقة، وقد تكون خيالية (واقعها النص على كل حال) لم يسمها الكاتب، ولعله أراد بذلك أن يجعلها نموذج القرية السودانية عموماً، تحدها من خلف الصحراء برمالها المجدبة، ويحدها من أمام النيل بمياهها المخصبة...

2- غطتها الاقتصادي: تتخذ القرية معاشها من الفلاحة (نخل - قمح - ذرة -

لوبياء - فول) وتستعمل في خدمة الأرض وسائل تقليدية عتيقة.

3- التركيبة الاجتماعية للقرية: على أساس هذا النمط الاقتصادي يبنى مجتمع القرية، ويتركب من الشخصيات الآتية:

أ- الفلاحون: الواحد منهم مشقق اليدين والرجلين من كثرة ما خاض الوحل وضرب بالمعول.

ب - العبيد المحررون: أعتقوا من الرق حديثا، ويعيشون حياة كريمة، وبينهم وبين سادتهم السابقين ود وتواصل...

ج - الأعيان (كبار المزارعين والتجار):

- الحاج إبراهيم أبو نعمة: نخل وشجر وبقر ومواش لا يحصيه العدد..

- المحجوب وجماعته: لكل واحد منهم حقل يزرعه في الغالب أكبر من حقول بقية الناس، وتجارة يخوض فيها...

- البدوي الصائغ: حديث العهد بالثروة، ولعله أثرى رجل في البلد في أقل من عشرين عاما كون من العدم ثروة هائلة...

د - الموظفون وأصحاب المهن الحرة: الناظر، المدرسون (إدريس)، المفتش، الحكيم، وعددهم قليل، ولهم منزلة اجتماعية محترفة...

هـ- ذوو العاهات من المساكين: عشماتة الطرشاء، وموسى الأعرج،... يعيشون داخل القرية، ولكنهم يعيشون على حافتها كالمنبوذيين لا يشفق عليهم إلا الزين.

و- الشواذ: أفراد ليس لهم في النظام الاجتماعي منزلة محددة، ومنبوذون من المجتمع:

واحة الجواري على مشارف القرية، منطقة تمرد ومغامرة، (خمر، شرور سيف الدين).

خلاصة: هذه هي الأبعاد الواقعية في دلالات الشخصيات في رواية "عرس

الزين":

* مجتمع زراعي ألغى الرق حديثاً، متفاوت التركيب نسبياً، يهيمن عليه كبار الملاكين، يعاني بعض التوتر، ولكن تناقضاته في الحملة لا تبلغ حد الانفجار، كونت فيه المشاريع لحكومية نواة من الأيدي العاملة... ما تقصه الرواية من وراء عرس الزين أو من خلاله إنما هو تطور القرية من ماضٍ ما إلى مستقبل ما، وتلح الرواية خاصة على حاضر التغيرات، فهو الفترة الحاسمة في مصير القرية، وذلك يوافق طوراً خاصاً من تاريخ السودان، وهو انتقال البلاد من عهد الاستعمار إلى عهد الاستقلال.⁽⁴²⁾

6 - المستوى المعجمي: أو الكلمة في النص الأدبي، فالحديث عنها شيء ضروري، لأن المستوى المعجمي هو الأساس الذي يبنى عليه النص.⁽⁴³⁾

يمكن تصنيف معجم الطيب صالح في «عرس الزين» حسب ثلاثة معايير: السجلات والمصطلحات والصفات، وقبل ذلك نشير إلى الموقف المبدئي للطيب صالح من أداة التعبير، فقد اختار ازدواج الكلام بين فصيح ودارج، فصيح يتبوأ مواقع السرد، ودارج يحتل مراكز الحوار «فبينما يخاطب الراوي قارئه قي واقع الحياة باللغة المأثورة في الكتابة الأدبية على نطاق العالم العربي، يتخاطب الأشخاص في واقع النص باللهجة المألوفة في المعاملات اليومية داخل قرى السودان. للدارجة في الرواية المرتبة الثانية لأنها ليست مستقلة بنفسها بل تابعة للفصحى قصصياً من حيث هي منطوقات عامية لكلمات معربة (قالت حليلة ... الزين مو داير يعرس). وفيما بين - السرد = رواية = أسلوب غير مباشر (حكاية أحوال وأفعال).

- والحوار = تمثيل = أسلوب مباشر (حكاية أقوال) يجري الكلام على مستويين من التعبير: تعبير ثقافي متحذر في التراث العربي العام، وتعبير واقعي منغرس في بيئة السودان الخاصة... وبالتالي يجوز أن نستنتج عكسياً - أن أسلوب الطيب صالح متأثر بروح القومية السودانية، مشدود إلى لغة الشعب ... ونحن وإن أحسننا

أحيانا ببلاغته تعبير الدارجة في «عرس الزين» لا نستطيع تقييم أسلوب الطيب صالح في هذه اللهجة السودانية لجهلنا بأصولها ... وعلى كل ... فتحليلنا سيقصر بالضرورة على البعد الفصيح من أسلوب الكاتب دون البعد العامي. (44)

أ - السجلات:

ونعني بالسجلات الألفاظ التي وظفها الكاتب في الرواية من حيث وضوحها أو غموضها، جدها أو قلمها، فصاحتها أو عاميتها...

- أكثر الألفاظ من المتداول في عصر الأديب ... تداخلها في كثير من المواضيع بين الفصيح والدارج ... كلمات مأخوذة أحيانا من قاموس اللغة الكلاسيكية، مثل: بلقع - خال - بريء - براء - الغيظ - الطلح - أيوب - وهلم جرا.

ومفردات دارجة، مثل: باكر يجي ود حلال يعرسك وتنفك من حجحك (ص: 37) - عوك يا أهل العرس، يا ناس القيص، الزين جاكم (ص: 42) - من الكلب المحرم الضرب؟ (ص: 43) - البلاط يزلق الكراع... (ص: 44) إلخ. ويؤثر الطيب صالح في معظم الأحيان اللغة العصرية، المأنوسة، المألوفة، مثل: مضى عام على سيف الدين وهو يجمع العلف للبقر (ص: 53) - يرمى الماشية - كما يقول أهل البلد (53) وكانت القهوة ما تزال ساخنة (ص: 66) إلخ...

ب - المصطلحات: ونعني بها الحقول اللغوية في النص، بعد قراءتنا للرواية قراءة فاحصة، ومتأنية، وجدنا المفردات تنتمي إلى مصطلحات وأطر شتى، وتوزع بينها حسب نسب متفاوتة، وقد أمكننا أن نفرز ونحدد الأطر والحقول اللغوية الآتية:

- 1 - وصف الفضاء (الطبيعة): الشمس - السماء - الصحراء - النجوم - الصيف - الخريف - الرمال - الواحة - النهار - الحقل - السحاب - المدينة - (طبيعة من صنع الإنسان) - الواحة - النيل - الشجيرة - الريح... إلخ.

قراءة أسلوبية في رواية «عرس الزين»..

2 - إطار الأخلاق: المصطلح الديني والأخلاقي متوفر إلى حد كبير: الله -

النبي - القرآن - سورة الرحمن - سورة مريم - يقرأون من القرآن - سورة القصص - الآخرة - الآية - مسجد - سجادة - إبريق - أدان - صلاة - معجزة - التقوى - البر - محمد رسول الله ... كلمات ذات صلة دينية تنتسب كلها إلى معجم الأخلاق (الخير - الشر).

3 - المصطلح النفسي: يساهم بقسط في تكوين معجم الرواية: الدهشة -

الغضب - الرحمة - الحنو - الضحك - الغناء - الرقص - الحنين - الخوف - طيب - الطيبين - رحمة - شفقة - طمأنينة - الحب ... إلخ.

4 - المصطلح الاجتماعي والاقتصادي:

من أكثر المصطلحات حضوراً: كان دمت الأخلاق - أسرة ميسورة الحال - جوار - أعيان - عائلته لم تكن من العوائل ذوات الأصل - فقير - غني - منبوذون - رقيق - الزراعة - الحقول - التجارة - الدكان - الفرسان - السوق - العرس ... ولهم جرا.

ج - الصفات: ونعني بالصفات لغة الرواية من حيث الحسي والمعنوي والواقع والرمز.

1 - الحسي والمعنوي:

ما يمكن ملاحظته هو: أن الكلمات ذات المدلول المادي في الرواية أوفر بكثير من الكلمات ذات المدلول المعنوي، وذلك لأن الكلمات المادية وثيقة الصلة بحياة شخصيات الرواية العملية (المعاملات بين الناس - عادات الأكل - تقاليد الزواج - وسواها)، ومع ذلك فلا تخلوا الرواية من بعض المعاني الحسية.

2 - يستعمل الطيب صالح - ككل أديب - كلمات المعجم تارة على وجه الحقيقة (أعلام)، وتارة على وجه المجاز (إبداع)، "ويحمل عبارته (أحياناً) دالتين متراكبتين، إحدهما واقعية والأخرى رمزية، الأولى تشخص ظاهراً ملموساً، والثانية

توحي بمعان خفية، ويحدث هذا الازدواج في صلب العبارة كالتذبذب المعنوي يوسع أبعاد المفهوم: " ثم صرخ " (عند المرور على الخرابة المسكونة)، " وغابا في الظلام " (الحنين والزين):

- غياب حقيقي + أبعاد أسطورية سحرية ...

كل واحدة من هذه العبارات تدل على شيء واضح، وتوحي بمعنى غامض، مذهب خاص في الكتابة يتداخل فيه الواقع والرمز = الشيء شي وزيادة".

7 - المستوى النحوي:

أ - طبيعة الجمل: تهيمن الجملة الفعلية على الجملة الاسمية، فقد بلغ عددها واحدا وعشرين جملة في الفصل الثالث مقابل جملتين اسميتين فقط ...

ب - طبيعة الأفعال: معظم الأفعال مضارعة، فقد استعمل الطيب صالح في الفصل الثالث اثني عشر فعلا مضارعا، وسبعة أفعال ماضية، واثنين للأمر ... وهذا العدد لا ينسحب على جميع الفصول.

ج - الجمل "في أغلب الأحيان قصيرة متعاطفة أو متلازمة، فإن طالت وتشعبت فبالتراكيب الاعتراضية أو إلحاق الأحوال" (46).

8 - المستوى البلاغي:

تشكل الصور البلاغية أبرز ظاهرة أسلوبية لدى الأدباء العرب في القدم والحديث، باعتبارها تجسيدا وتصويرا لرؤية رمزية للمعنى المتضمن في الألفاظ.

ولقد تبين من خلال الاستقراء الفاحص للرواية أن أبرز الصور البيانية وأكثرها انتشاراً في الرواية، هي تلك التي اعتمدت على الصيغ المتداولة منذ القدم:

استعارات - تشبيهات - كنايات -.

ولعل أجمل ما وفق إليه الأديب هو تشخيص صورة الزين منذ الولادة (صورة بشعة كاريكاتورية) حتى دخوله المستشفى، ثم بعد خروجه من (صورة جميلة): يروى والعهد على أمه، والنساء اللاهي حضرن ولادها، أول ما مس

قراءة أسلوبية في رواية «عرس الزين»..

الأرض، انفجر ضاحكا - وأمه تقول: إن فمه كان مليئا بأسنان بيضاء كاللؤلؤ - يرتجف كمن به حمى - عيناه صغيرتان ... محجراهما مثل كهفين في وجهه - الذراعان طويلتان كذراعي القرد - والساقان ... كساقَي الكركي - ذلك الضحك الغريب الذي يشبه هقيق الحمار - قفز من مكانه كالضفدعة - فقد فطنت أمهات البنات إلى خطورته، كبوق يدعين به لبناتهن - ينظر الزين بعينيه الصغيرتين كعيني الفأر - لا يترك أكلًا لآكل - فكأنه قدر يغلي - كأنه كلبة فقدت جرائها - قفز الزين واقفا كأن عقربا لدغته - كأنه (الزين) جلد معزة جاف، ولما عاد الزين من المستشفى .. حيث ظل أسبوعين، رأى (الناس) صفا من الأسنان اللامعة في فكه الأعلى، وصفا من أسنان كأها من صدف البحر في فكه الأسفل - وكأنما الزين تحول إلى شخص آخر - والتفت الزين خلفه كأنه يخاف أن يسمعه أحد.

لقد هيمنت الصورة التشبيهية في رواية " عرس الزين " على أنماط الصور البيانية الأخرى، وهذا يعكس أهمية هذه الصورة عند الطيب صالح ...

وله أيضا " بعض الجمل المبتذلة من اصطلاح العصر وهي من وحي اللغات الأجنبية: نقطة تحول - اتخاذ الخطوة الحاسمة - لماذا طلب يدها ؟ (عوض خطبها) تمثل هذه "الكليشات" الدرجة الصفر في الإنشاء وانطلاقا منها تقاس فنية الأسلوب". (47)

خاتمة:

هذه إحدى محاولتنا التي نسعى من خلالها إلى تجديد القراءة لنصوص من الأدب العربي القديم والحديث، وكان في منطلق هذه التجربة ثلاثة من الدارسين المغاربة (المغرب العربي) الذين حافظوا على المعايير القديمة، وأفادوا من المناهج الحديثة، وفي مقدمتهم محمد مفتاح بتحليله الشهير لنونية الرندي في كتابه الموسوم بـ«في سيمياء الشعر العربي القديم» وعبد الرحيم الرحومي، ومحمد بوحدي «في تحليلهما اللغوي الأسلوبي لنصوص من الشعر العربي القديم» ، ومحمد الهادي الطرابلسي في كتابه :

«خصائص الأسلوب في الشوقيات» وتوفيق بكار في كتابه: «شعريات عربيات»، وفي محاضراته التي قدمها لطلبة الدراسات العليا بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة عنابة بالجزائر، وغيرهم.

فقد أطمنا هؤلاء، ثم انقطعوا عنا، وبقيت رواية «عرس الزين» للطيب صالح عبقرى الرواية العربية بنوعيتها الفريدة تتحدى، وبقينا في حوار معها هذه نتائجه.

الهوامش والمراجع:

- 1 - انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز (تصحيح حمد رشيد رضا)، مكتبة القاهرة، 1954 .
- 2- انظر: المصنف نفسه " أسرار البلاغة"، تحقيق: د.محمد عبد المنعم خفاجي، ود.عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، طبعة 01، سنة 1991.
- 3 - انظر: الزمخشري "الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل"، دار الكتاب العربي، بيروت، طبعة 03، سنة 1981.
- 4 - انظر: ابن قيم الجوزية: بدائع الفوائد (1-2) دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
- 5- انظر: د. عبد الرحيم الرحوني، ود. محمد بوحدي: التحليل اللغوي الأسلوبي (سلسلة الأسلوبية في خدمة التراث)، ج 2، ص: 5، طبعة فاس، المغرب، سنة 1994.
- 6 - هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية "نحو نموذج سيميائي لتحليل النص" ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد العمري، منشورات دراسات (سال) ، طبعة 1 ، البيضاء - المغرب ، سنة 1989.
- 7 - ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب "ترجمة وتقديم وتعليقات: د.حميد حمداني"، منشورات دراسات (سال)، دار النجاح الجديدة، البيضاء - المغرب ، سنة 1993.
- 8- عبد الرحيم الرحوني، ومحمد بوحدي: المرجع السابق (1-2).
- 9 - محمد مفتاح: في سيمياء الشعر العربي القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة ،الدار البيضاء - المغرب - سنة 1989.
- 10 - توفيق بكار: شعريات عربية (الجزء الأول)، دار الجنوب، تونس، سنة 2000.

- 11- عبد الرحيم الرحوني، ومحمد بوحدي: المرجع السابق ، ج 1، ص: 5.
- 12- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
- 13- عبد القاهر الجرجاني: المصدر دلائل الإعجاز (تح: محمد عبده والشنقيط)، ص: 361.
- 14- أحمد الشايب: الأسلوب، ص: 44.
- 15- محمد مندور: في الأدب والنقد، ص: 6.
- 16- توفيق بكار: محاضرات في الأدب الحديث قدمها لطلبة السنة الأولى ماجستير، بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، في العام الجامعي: 1982/81.
- وانظر أيضا: عدنان بن دريد: اللغة والأسلوب، ص: 97.
- 17- انظر أيضا كتابنا: شعر النساء في صدر الإسلام والعصر الأموي، ص: 372 (هامش 2)، دار المناهل، بيروت، سنة 2007.
- 18- يتحدث عن "الأسلوب" في الموضة، والفن والموسيقى، وتدبير الحياة، وفي المائدة، والسياسة ... إلخ (هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص (ترجمة وتقديم وتعليق: الدكتور محمد العمري)، ص: 33، منشورات دراسات سال، المغرب، الطبعة 1، سنة 1989.
- 19- بيفون (BUFFON) : عالم في الطبيعيات وأديب في الوقت نفسه، عاش بين سنتي 1707-1788 م، من أبرز مؤلفاته: مقالات في الأسلوب.
- 20- د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: 67، الدار العربية للكتاب - تونس -، سنة 1982.
- 21- انظر ص: ومن كتاب: F.DELOFFRE: STYTIQUE et POETIQUE FRANCAISES
- اقتبسه د. عبد السلام المسدي : المرجع السابق، ص: 67.
- 22- الطيب صالح عبكري الرواية العربية، ص: 7-8 ، دار العودة، بيروت، 1976، والموسوعة الحرة (ويكيبيديا) ، ص: 1 وصحيفة الصحافة ، النسخة

- الإلكترونية ، ص: 4.
- 23- الطيب صالح عبقرى الرواية العربية، ص: 9.
- 24- الطيب صالح عبقرى الرواية العربية، ص: 11-12.
- 25- المرجع نفسه، ص: 16.
- 26- المرجع نفسه، ص: 16.
- 27- صحيفة الصحافة، ص: 6.
- 28- صحيفة الصحافة، ص: 2.
- 29- الطيب صالح عبقرى الرواية العربية، ص: 220 .
- 30- صحيفة الصحافة ، ص: 1.
- 31- المرجع نفسه، ص: 7.
- 32- توفيق بكار: خصائص الشكل في رواية "عرس الزين" محاضرات ألقاها على طلبة السنة الأولى ماجستير، سنة 1981-1982 م.
- 33- عبد الله عزازرة: المدرسة العربية "موقع إلكتروني"، ص: 1.
- 34- الطيب صالح عبقرى الرواية العربية، ص: 200-201.
- 35- صحيفة الصحافة، ص: 1.
- 36- توفيق بكار: الشخصيات في رواية "عرس الزين" ، محاضرات ألقاها على طلبة الدراسات العليا في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة عنابة، - الجزائر، ص 1، في العام الجامعي: 1981/1982.
- 37- الطيب صالح عبقرى، الرواية العربية، ص: 23 وما بعدها.
- 38- المرجع نفسه، ص: 26 وما بعدها.
- 39- توفيق بكار: المرجع السابق، ص: 6، وانظر أيضا: الرواية، ص: 35 وما بعدها، دار العودة، بيروت، 1983.
- 40- الطيب صالح عبقرى الرواية العربية، ص: 33.

- 41- استعنا بمحاضرات توفيق بكار السالفة الذكر بتصرف، ص:1 وما بعدها.
- 42- توفيق بكار: المرجع السابق، ص: 8.
- 43- انظر يوري لوثمان، ص: 243 ، اقتبسه محمد مفتاح في كتابه: في سيمياء الشعر القديم، ص: 42.
- 44- توفيق بكار: الأسلوب في عرس الزين "محاضرات ألقاها على طلبة الدراسات العليا في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة عنابة، الجزائر، في العام الجامعي: 1981/1982"، ص: 2-3، وقد استعنا بهذه المحاضرات في كثير من المواضيع.
- 45- توفيق بكار: المرجع السابق، ص 8.
- 46- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
- 47- المرجع نفسه، ص 9 .

التناص (*Intertexte*)
والتناصية (*Intertextualité*)
في الخطاب النقدي
العربي المعاصر

د. يوسف مخليسي

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة قسنطينة

يجدر التنويه، في مستهل الحديث عن هذه الفرعية النقدية، بأن إدراج التناص - لدى بعض الدارسين - ضمن الحقل التفكيكي ما ينبغي أن يعني أنه آلية "تفكيكية" بحتة، وما ينبغي وصف دراسة ما بأنها تفكيكية بمجرد أن التناص كان أحد مباحثها؛ فليست هذه الآلية حكرا على هذا المنهج، بل إنها كانت من المرونة والميوعة بما جعلها قابلة للانتماء إلى أي حقل منهجي جديد. لكن تزامن الاشتغال المعمق على هذا المفهوم مع ظهور ما بعد البنيوية، وتطوره في كنف التصور التفكيكي الذي يقوم، في أحد مبادئه، على ما يجعل "التفكيكية تؤكد أن النصوص الأدبية ليس لها علاقة بأي شيء آخر عدا نفسها"⁽¹⁾، كل ذلك جعل من التناص "نقطة تحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية"⁽²⁾؛ وعلى ذمة هذا القول جعلوا من الحقل التفكيكي فضاءً منهجياً حيويًا لتوالد النصوص وتكاثرها وتوارثها...

لقد آمن ميشال فوكو (ومعه الفكر ما بعد البنيوي) بأن أي كتاب هو "بمجرد عقدة داخل شبكة، أو مجرد جزء من كل"⁽³⁾، وأن وحدة الكتاب "لا تنشأ إلا داخل حقل خطابات متشابك"⁽⁴⁾، وأن "كل خطاب ظاهر ينطلق سرا وخفية من شيء ما تم قوله. وهذا الماسبق قوله ليس مجرد جملة تم التلفظ بها، أو مجرد نص سبقت كتابته، بل هو شيء (لم يقل أبداً)، إنه خطاب بلا نص، وصوت هامس همس النسمة، وكتابة ليست سوى باطن نفسها (...)"، فالخطب الظاهر ليس في نهاية المطاف سوى الحضور المانع لما لا يقوله؟ وهذا المالا يقال هو باطن يلغم، ومن الداخل، كل ما يقال"⁽⁵⁾.

وقد تعزز هذا التصور مع اعتراف (تاريخي) للكاتب والسياسي الفرنسي الشهير أندري مالرو / *André Malraux* (1901 - 1976)، بخصوص عملية الخلق الفني؛ وبحسب ما ورد في قاموس غريمناس وكورتاس، فإن شهادته بأن "العمل الفني لا يُخلق انطلاقاً من رؤية الفنان، بل يُخلق انطلاقاً من أعمال أخرى، قد سمحت بالإدراك الأفضل للظاهرة التناصية"⁽⁶⁾.

من هذا المنطلق، أجمعت الرؤى النقدية الجديدة على نفي وجود نص بكر، صاف، خال من آثار الملامسات النصية، فكأن النص اجتماعي بطبعه، أو هو جمع بصيغة المفرد؛ هو فرد كلامي في قبيلة لغوية وثقافية، تتوقف حياته فيها على التواصل مع سائر أفرادها.

لقد صار التناص قضاء مقدرا على كل نص، لامناص له منه، ولا ملاذ إلا به، في تقدير النقاد الجدد، ومنهم رولان بارت الذي أعلن صراحة أن "التناصية، قدر كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير، والتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي نادرا ما يكون أصلها معلوما، استجابات لاشعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين. ومتصور التناص هو الذي يعطي، أصوليا، نظرية التناص جانبها الاجتماعي: فالكلام كله - سالفه وحاضره - يصب في النص، ولكن ليس وفق تدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة - صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج" (7).

وقد ألفينا ظلًّا لهذه الفكرة لدى النقاد العرب الجدد الذين آمنوا بهذا القضاء المقدر المحتوم، ومنهم محمد مفتاح الذي عدَّ التناص للكاتب "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما" (8)، وبعد الملك مرتاض الذي رأى أن "التناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي لا يشم ولا يرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم. فمن الكتاب يزعم أن ما يكتبه لم يخطر بخلد أحد من قبله، ولا فكر فيه، ولا التفت إليه؟ ومن ذا الذي يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتابته ابتكار محض: ألفاظا وأفكارا؟ إن كل كاتب ناهب؛ من حيث لا يشعر ولا يريد..." (9).

وعموما فإن "التناصية تحيل، تارة، على خاصية تكوينية (*Propriété Constitutive*) لأي نص، وتارة أخرى على مجموع العلاقات الصريحة (*Explicites*) أو الضمنية (*Implicites*) التي يقيمها نص مع نصوص أخرى" (10).
وغني عن الذكر أن هذا المفهوم قد "أنتجه السيميائي الروسي باختين" (11)؛
الذي استخدمه في نهاية العشرينيات من القرن العشرين (1928 - 1929)،
بمصطلحات أخرى كالحوارية (*Dialogisme*) والتعدد الصوتي أو البوليفونية (*Polyphonique*)، يمكن القول إنها "أرجعت النص الأدبي إلى النص العام للثقافة" (12).

ذلك أن مصطلح (الحوارية) يدل - بلاغيا - على "الإجراء القائم على إدخال حوار متخيل في ملفوظ ما، وقد استعمل في تحليل الخطاب، تبعا لباختين، للإحالة على عمق البعد التفاعلي (*Interactive*) للاستعمال اللغوي: الشفوي أو المكتوب" (13)، انطلاقا من أن مستعمل اللغة لا يستعملها لذاته في مناجاة ذاتية دائمة، كما أنه ليس أول من استعملها ؛ إن المتكلم ليس آدم " *Le locuteur n'est pas Adam* " (14) على حد تعبير باختين.

ولأن باختين قد وظف (الحوارية)، في وقت متقدم، للدلالة أيضا على ما سماه المتأخرون (تناصا)، فقد كان ذلك داعيا كي يميز س. مواران (*S. Moirand*) - عام 1990 - ضمن المنظور الباختيني بين حواريتين (15):

1. الحوارية التناصية (*Dialogisme Intertextuel*)؛ الدالة على الاستشهاد (*Citation*) في أوسع معانيه.

2. الحوارية التفاعلية (*Dialogisme Interactionnel*)؛ التي تحيل على التحليلات المتعددة للغة المتبادلة.

لكنه، وفي مستوى عميق، لا يمكن الفصل بين وجهي الحوارية هذين، لأن كل تلفظ بالنسبة إلى باختين، حتى في شكله المكتوب الجامد، هو جواب على

شيء ما، وحلقة في سلسلة أفعال الكلام، وأن كل فعل تسجيلي هو امتداد لأفعال سابقة له⁽¹⁶⁾...

ثم تأتي جهود جوليا كريستيفا، في منتصف الستينيات، لتمثل خطوة عملاقة على مسار الدراسة التناصية التي عبرت عن مفهومها بمجدين اصطلاحيين أقل شهرة من مصطلح (التناص)؛ هما (التصحيفية) و(الإيديولوجيم).

أما التصحيفية (Paragrammatisme)، فقد أخذتها عن دوسوسير في استعماله لمصطلحي (Paragramme)* و (Anagramme)**، لكنها لم تلتزم بمرجعية المفهوم، بل راحت تقدم التصحيفية على أنها "امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين"⁽¹⁷⁾.

وأما الأيديولوجيم (Idéologème)، أو الوحدة الأيدولوجية بتعبير صلاح فضل⁽¹⁸⁾، فقد اقتبسته من كتابات متقدمة لباختين (يوم كان يسمى نفسه ب. ن. مدفيدوف P. N. Medvedov)⁽¹⁹⁾، للدلالة على عينة تركيبية و"تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه"⁽²⁰⁾، بما يجعل النص نقطة تقاطع جملة من السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي يبلورها نسق إيديولوجي معين، وهي نقطة تنمذج تلك النصوص المتقاطعة وتسهم في "تحديد خصوصية التنظيمات النصية المختلفة، عبر موقعتها في النص العام (الثقافة) الذي تنتمي إليه، وينتمي بدوره إليها"⁽²¹⁾.

وهكذا فإن كريستيفا تطلق على "تقاطع نظام نصي معين (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التي سيق عبرها في فضاءه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص (الممارسات السيميائية) الخارجية اسم الإيديولوجيم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كل نص، تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"⁽²²⁾.

وبعد نحو عشر سنوات من استخدام كريستيفا لهذا المفهوم، نشرت مجلة (*Poétique*) الفرنسية عددا خاصا حول (التناسيات)؛ أشرف عليه لوران جيبي *L. Jenny* الذي اقترح إعادة تعريف التناس (عام 1976) على أنه "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"⁽²³⁾، وهكذا تكمن ماهية التناسية في "شرح السياق الذي يجعل من الممكن قراءة كل نص كإدماج وتحويل لنص آخر أو مجموعة أخرى من النصوص"⁽²⁴⁾ على حد رأي بيار مارك دوبيازي..

ميز ت. تودوروف، في (أنواع الخطاب) عام 1978، بين ثلاثة مفاهيم تناسية⁽²⁵⁾:

1. التناسية "*Intertextualité*" (علاقات التقليد أو المحاكاة بين أثر وآخر).
2. التناسية الخارجية "*Extratextualité*" (الأثر الأدبي يفيد من التشكيلات الرمزية المؤسسة من قبل؛ دون جوان والمشاعر الغرامية مثلا).
3. التناسية الداخلية "*Intratextualité*" (دوران الأثر الأدبي حول ذاته، واستعماله لآثار مستعملة من قبل).

أما جيرار جينات الذي سبق له، في كتابه (*Introduction à L'architexte*) 1979، أن أدرج التناس ضمن "التعالى النصي"، معرفا إياه بأنه "التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر، ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف"⁽²⁶⁾، فقد عاد في كتابه (*Palimpsestes*) 1982، ليوسع هذا المفهوم الضيق نسبيا، إذ قدم تصنيفه الخماسي الشهير لعلاقات العبور النصي، ضمن ذلك التعالى النصي الذي سماه (*Transtextualité*) بكل ما توحى ترجماته العربية⁽²⁷⁾ المختلفة من دلالات؛ حيث تتعالق النصوص بعضها ببعض، وتتقاطع، وتعتبر (يعبر بعضها بعضا)، عبر خمسة أشكال نصية⁽²⁸⁾:

1. التناصية (*Intertextualité*)، تستلزم حضور نص ضمن آخر (باستشهاد/*Citation*، أو إشارة تلميحية/*Allusion*،...).
 2. النصية الموازية (*La paratextualité*)⁽²⁹⁾، وتعني ضواحي أو جوار (*L'entour*) النص (بمصر معناه)؛ أي محيط الدائرة النصية (*Périphérie*)، من عناوين وإهداء وزخارف....
 3. النصية الواصفة (*La métatextualité*)⁽³⁰⁾، وترجع إلى علاقة التعليق (*Commentaire*) التي تربط نصا بآخر.
 4. النصية الجامعة (*L'architextualité*)⁽³¹⁾، هي أكثر تجريدا، وتضع نصا ما في مفترق الطبقات المختلفة التي ينتمي إليها.
 5. النصية المتفرعة (*L'hypertextualité*)⁽³²⁾، هي العملية التي بوساطتها يبنى نص فوقى لاحق (*Hypertexte*)⁽³³⁾ على نص تحتي سابق (*Hypotexte*)⁽³⁴⁾، عن طريق التحويل أو التقليد....
- وإلى جانب جينات، لفتَ انتباهنا - في غمرة الجهود النقدية الغربية - ما قام به دومينيك مينغينو (*D. Maingueneau*) وهو يقدم جهازا معرفيا نقديا بالغ الدقة الاصطلاحية؛ حيث يحرص منذ البدء (عام 1984) على التمييز بين : التناص (*Intertexte*) والتناصية (*Intertextualité*)؛ إذ يدل المفهوم الأول على مجرد "مجموع المقاطع المذكورة ضمن متن معطى"⁽³⁵⁾، بينما يدل الثاني على "نظام القواعد الضمنية التي تضم ذلك التناص؛ نظام الاستشهاد الذي يحكم مشروعية التشكيل الخطابي الذي يقوم عليه هذا المتن"⁽³⁶⁾. ثم يميز بين شكلين من التناص⁽³⁷⁾:

1. تناصية داخلية (*Intertextualité interne*) تقوم "بين الخطاب وخطابات أخرى من نفس الحقل الخطابي".

2. تناصية خارجية (*Intertextualité externe*)، تقوم "بين خطابات من حقول خطابية متميزة (*Distincts*)، مثلاً بين خطاب لاهوتي وخطاب علمي".
ويبدو أن هذا التمايز مرتبط باستعماله (رفقة ج. كورتين / *J. Courtine*) لمصطلح جديد آخر أقل تداولاً في هذا السياق النقدي، هو مصطلح (التخاطب: *Interdiscours*) الذي "يقوم من الخطاب (*Discours*) مقام التناص (*Intertexte*) من النص (*Texte*)..."⁽³⁸⁾، مثلما تتنزل التخاطبية (*Interdiscursive*) من التخاطب مترلة التناصية من التناص.

مع إشارته التمييزية الدقيقة⁽³⁹⁾ إلى أن (التناص) يستخدم في الحقل الأدبي، بينما يستعمل (التخاطب) في حقول أعم للدلالة على مجموع الخطابات المتداخلة من نفس الحقل الخطابي أو من حقول متميزة وعهود متباعدة.

ثمة إضافات نقدية أخرى، أضفها على نظرية التناص الناقد الأمريكي هارولد بلوم: *H. Bloom* (1930 -) في نظريته الشهيرة (قلق التأثر) التي جعل منها عنواناً لكتابه (*The anxiety of influence*) * 1973؛ حيث كانت نظريته إلى الشعر نظرة تناصية "*Fully intertextual*"⁽⁴⁰⁾، على حد تعبير كريس بولديك الذي رأى أن معنى القصيدة، من هذا المنطلق المنهجي "يخلصنا من بديهيات الشكلانية (الداخلية: *Intrinsic*) النقدية الجديدة حيث القصيدة تعني نفسها (*Means itself*)، وكذا الاتجاهات الاختزالية للتفسيرات الخارجية (*Extrinsic*)، حيث القصيدة تعني شيئاً ما خارج الشعر، أما الحل الأمثل في نظر بلوم فهو أن معنى القصيدة لا يمكن أن يكون إلا قصيدة أخرى، ربما لم يقرأها الشاعر"⁽⁴¹⁾.

وخلاصة هذه النظرية أن "الشعراء يتصارعون لتحديد ذواتهم إزاء العبء الثقيل الذي يشكله أسلافهم الفحول مثلما يتصارع الأطفال مع سلطة وأسقية آبائهم. وهكذا يعاني الشاعر من آلام وصوله متأخراً *Belatedness* خوفاً من أن الشعراء السابقين يكونون قد قالوا كل ما يمكن أن يقال ولم يتركوا متسعاً

للاحقين⁽⁴²⁾، ومن الطريف أن يكون الفكر العربي القديم قد تحسس قلق الشاعر المتأخر زمنياً، قبل بلوم بأكثر من عشرة قرون؛ حيث عاج عنترة بن شداد على فكرة الشعراء الذين لم يغادروا من متردم، ثم جاء ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) ليتحدث بهذه النبرة الحزينة، واضعاً يده على محنة شعراء زمانه، في سياق حديثه عن (أشعار المولدين):

"والحنّة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سُبِقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلاصة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها، لم يُتَلَقَّ بالقبول، وكان كالمطرّح المملول"⁽⁴³⁾، فما أشبه اليوم بالبارحة إذن!

إن نظرية (قلق التأثر) تكرّس، من موقع منهجي نفسي تفكيكي، للعلاقة الأوديسية في مظهر جديد؛ حيث تحتلج في أعماق الشاعر مشاعر القلق النابع من وجوده الزمني المتأخر، هذا القلق ترجمه مشاعر الحب والكره المتناقضة إزاء والديه، إن الشاعر اللاحق (الإبن) يحسد الشاعر السابق (الأب)، لكنه يعجب بقصيدته (الأم) التي يسعى إلى تملكها وتجاوزها، عن طريق كتابة قصيدة أخرى على أنقاضها تستوعبها وتراجعها وتسيء قراءتها، وفقاً لطريقة معينة يرسمها بلوم في مسار منهجي تحدده ست خطوات أو مراحل أساسية⁽⁴⁴⁾، كرّس لها كتابه اللاحق "خارطة القراءة الخاطئة" (A map of Misreading) 1975.

وهكذا "يصبح الشعر عملية قراءة خاطئة، أو مراجعة عدوانية (Aggressively revising) لقصائد السابقين"⁽⁴⁵⁾.

وتغدو القراءة الخاطئة (Misreading)* جزءاً لا يتجزأ من هذه النظرية، ومرتكزاً أساسياً لها.

إن كل قصيدة، من وجهة نظر بلوم إذن، هي إساءة قراءة لقصيدة سابقة، وخيانة لها خيانة خلاقة، وإن "كل شاعر قوي يخطئ بالضرورة قراءة رائده العظيم"⁽⁴⁶⁾ على حدّ تلخيص روبرت هولب (R. Holub) لأطروحة بلوم.

كل قراءة، إذن، "بوصفها تفسيراً للعمل تعتبر قراءة خاطئة إلى حد معين، لأنها تتضمن إسقاطاً من القارئ لجزء من ذاته على النص المقروء وفهما مغايراً لما قصده كاتبه، ومن وجهة نظر بلوم يزداد خطأ القراءة كلما ازدادت قوة القارئ"⁽⁴⁷⁾؛ هناك تناسب طردي - إذن - بين قوة القارئ وخطأ القراءة؛ أي أنه كلما كان القارئ أكثر قوة، كلما كانت قراءته أكثر خطأً، بمعنى أن خطأ القراءة يزداد بازدياد قوة القارئ.

وهكذا يتطور هذا المفهوم النقدي الأمريكي (ذو الأصول الثقافية اليهودية)، ويصبح قول أبرامز M. H. Abrams الشهير:

(كل القراءات هي إساءات قراءة: *All readings are misreadings*) شعاراً نقدياً تفكيكياً طالما رده نقاد جماعة يال.

ولا فرق أخيراً بين القراءة الخاطئة (*Misreading*) لدى بلوم، والقراءة الجيدة (*Goodreading*) لدى ج. هـ. ميلر....

هذه بعض المفاصل الأساسية في هيكل المفهوم الغربي لنظرية التناص التي وجد في التراث العربي ما يشبهها ويغري بالمقاربة والمقارنة بينهما، على نحو ما فعل عبد الملك مرتاض في دراسته الرزينة (فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص)⁽⁴⁸⁾.

فقد ترددت، في تراثنا القديم، أقوال وأشعار تنفي عذرية النص، وتقرّ وجوداً حتمياً لآثار السابقين في اللاحقين؛ كقول الإمام علي: (لولا أن الكلام يعاد لنفد)، وقول امرئ القيس:

(عوجاً على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما يبكي ابن حذام).

وقول عنتره:

(هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم).
وقول لييد بن ربيعة:

(نحلّ بلادا كلها حُلّ قبلنا ونرجو الفلاح بعد عاد وحمير).
وقول كعب بن زهير:

(ما أرانا نقول إلا رجيعا ومُعادا من قولنا مكرورا).
وقول أبي تمام:

(يقول من تفرع أسماعه كم ترك الأول للآخر).

كما حفل الفكر النقدي العربي القديم بمقولات كثيرة تترجم تفاعل النصوص وتناسخها، كمقولة ابن عبد ربه التي أوردتها في سياق حديثه عن الاستعارة، بغير معناها البياني:

"لم تزل الاستعارة قديمة تستعمل في المنظوم والمنثور. وأحسن ما تكون أن يُستعار المنثور من المنظوم، والمنظوم من المنثور. وهذه الاستعارة خفية لا يؤبه بها؛ لأنك قد نقلت الكلام من حال إلى حال. وأكثر ما يجتلبه الشعراء ويتصرف فيه البلغاء فإنما يجري فيه الآخر على سنن الأول. وقل ما يأتي لهم معنى لم يسبق إليه أحد، إما في منظوم وإما في منثور؛ لأن الكلام بعضه من بعض، ولذلك قالوا في الأمثال: ما ترك الأول للآخر شيئاً..."⁽⁴⁹⁾.

ومقولة ابن خلدون التي تشترط لعمل الشعر وإحكام صنعته شروطاً أولها "الحفظ من جنسه"، ثم "نسيان ذلك المحفوظ"⁽⁵⁰⁾، وهي المقولة التي تنم عن "وعي عجيب" بما يسميه رولان بارت - لاحقاً - "تضمينات من غير تنصيص"، على حد رأي عبد الملك مرتاض⁽⁵¹⁾، والتي يمكن إدراجها ضمن ما يسميه محمد بنيس "شعرية النسيان"⁽⁵²⁾.

أما القاموس البلاغي العربي القديم فيعج بعشرات المصطلحات التي تؤدي هذا المفهوم، مثل: السرقات الأدبية، الاقتباس، التضمين، التلميح، التمليح، العقد، الحلّ،

المعارضة، المناقضة، الاستشهاد، الإغارة، الاستعانة، الموارد، المسخ، السلخ، النسخ، العنوان (أي إكمال القصد بكلمات تكون عنواناً لأخبار متقدمة وقصص سائلة)،

مع فارق أساسي يكمن في أن المفاهيم البلاغية القديمة قد تنحو نحواً معيارياً يقلب تفاعل النصوص إلى فعل سلبي مُشين أدبياً وأخلاقياً، لا أدلّ عليه من عبارة (السرقاات الأدبية) التي جُعِلت له عنواناً، على عكس المفهم التناسي المعاصر الذي صار سمة جمالية للنصوص الخصبة المنتجة.

ثُرى كيف تعاطى الخطاب النقدي العربي الجديد هذه المفاهيم؟!

نستهل الإجابة من الكيفيات المختلفة التي ترجم بها المصطلح الأجنبي، على نحو ما يبرزه هذا الجدول:

مرجع الترجمة العربية	Intertextualité (Intertextuality)	Intertexte (Intertext)
- وائل بركات، علامات، ج 21، م 06، سبتمبر 96، ص 141، 235. - الرحوتي عبد الرحيم، علامات، نفسه، ص 308. - محمد خير البقاعي، مجلة الدراسات اللغوية، م 01، ع 01، أبريل - يونيو 99، ص 232.	التناسية	التناس
- المختار حسني، علامات، ج 34، م 10، ديسمبر 99، ص 248. - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 92 - 95. - محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، معجم، ص 46.	التناس	المتناس
- بسام بركة : معجم اللسانية، ص 114.	بينصوصية	
- حسين حمري: نظرية النص في النقد المعاصر ص 41.	التناس	المتناس
- أحمد المديني: في أصول الخطاب النقدي الجديد (ترجمة)، ص 100.	التناس	تناس

	التناص	<p>محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 119</p> <p>شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص 153.</p> <p>محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 136</p> <p>سعيد علوش: معجم المصطلحات...، 123.</p> <p>لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 63.</p>
تناص	تناص	<p>عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، ص 212، المصطلح النقدي، ص 119.</p>
	التناص، تداخل النصوص	<p>ميحان الرويلي: قضايا نقدية، ص 119.</p>
	التناص (التضمن)	<p>جابر عصفور: عصر البنيوية، (ترجمة)، ص 277.</p>
	التضمن النصي	<p>اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص 183.</p>
	التداخل النصي	<p>محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (3)، ص 181، ظاهرة الشعر المعاصر: 517.</p> <p>عبد الرحمن أيوب : مدخل لجامع النص (ترجمة)، ص 97.</p> <p>عبد الوهاب علوب: الحداثة وما بعد الحداثة (ترجمة)، ص 390.</p> <p>سامي سويدان: نقد النقد (ترجمة)، ص 162 + جدلية الحوار : 41.</p> <p>شكري المبخوت: رجاء بن سلامة: الشعرية (ترجمة)، ص 90</p>
نص متداخل	تداخل النصوص، مداخلة نصوية، النصوص المتداخلة.	<p>عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير: 13، ثقافة الأسفلة: 113.</p> <p>الكتابة ضد الكتابة: 54.</p> <p>الخطيئة والتكفير: 320.</p>
	الينصية	<p>عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: 88، 139، 361، ...</p>

بين نصّ	- التهامي الراجي الهاشمي، معجم الدلائلية: 02 / 230.
التناصية	- سليمان عشراقي، تجليات الحداثة، عدد 03، يونيو 94، ص 66.
لتناص، تفاعل النصوص	- مجدي أحمد توفيق، مدخل إلى علم القراءة الأدبية: 73.
التناصية	- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم: 399، السبع معلقات: 185. - فاضل ثامر، اللغة الثانية: 48. - عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي: 298.
تناسخ النصوص، التناسخ النصي	- يوسف وغليسي، قوافل، س 05، م 05، العدد 09، 1997، ص 58.
تقاطعات النص	- عز الدين المناصرة، جمرة النص: 224.

لقد تعددت ترجمات هذا الحد الاصطلاحي الأجنبي (المصدر بالسابقة اللاتينية "Inter" الدالة على البينية "Entre"⁵³) بكل ما تتضمنه من أشكال التفاعل والتداخل والاشتراك) حتى تجاوز عددها عشرة مصطلحات: (التناص، التناصية، التناصية، التضمين النصي، التداخل النصي، المداخل النصية، تداخل النصوص، النصوص المتداخلة، البينية، بين نص، تفاعل النصوص،...)، ويزداد هذا الكمّ ثقلًا إذا أضفنا إليه تنويعات اصطلاحية أخرى؛ كـ (جمرة النص) التي يقترحها محمد بنيس في سياق تناصي خاص، و(النصوص المتقاطعة) التي اشتقناها من (تقاطعات النص) الواردة أعلاه لدى عز الدين المناصرة، و(تناسخ النصوص) أو (التناسخ النصي) الذي اقترحه في وقت مضى، وقد بدت لنا فيه ذاكرة معرفية وطاقة دلالية قويتان؛ بحكم الدلالة اللغوية للنسخ (الكتابة، النقل، الإزالة، الإبطال، ...)، والمرجعية الدينية؛ حيث يحيل التناسخ على مفهوم التقمص أو تناسخ الأرواح في الثقافة المسيحية، كما يُحيل على فكرة الناسخ والمنسوخ في الثقافة

الإسلامية ﴿مَا تَنْسَخُ مِنْ آيَةٍ أَوْ نُنسِهَا نَأْتِ بِخَيْرٍ مِنْهَا أَوْ مِثْلَهَا﴾ (البقرة/106)، والمرجعية اللغوية للنواسخ في النحو العربي مثلما - وهذا هو الأهم - تحيل على المفهوم النقدي التناصي "البارتي" الذي يجعل من التناص (المؤلف) مجرد ناسخ "Scripteur" (Scribe بالإنجليزية).

لكن افتقار (التناسخ النصي) إلى قوة التداول والاستعمال*، جعلنا نتغاضى عنه لاحقاً.

ويمكن أن نتغاضى كذلك عن بدائل اصطلاحية أخرى، لأسباب متنوعة؛ كمصطلح (بين نص) الذي نرفضه لاعتبارات مرفولوجية تجعل التعامل الاشتقاقي مع هذا المركب الإضافي أمراً في غاية الصعوبة، ومصطلح (التضمين) لدى جابر عصفور، أو حتى (التضمين النصي) لدى اعتدال عثمان، الذي نستبعده لاعتبارات دلالية تخص جزئية المفهوم المحال عليه الذي لا يستجيب لعمومية الظاهرة التناصية التي هي أوسع من أن تحصر في دائرة "التضمين" البلاغية الضيقة، ومصطلح (التناصية) - لدى سليمان عشراقي - المرفوض بدوره لأسباب مرفولوجية تخص الخطأ اللغوي الذي يحمله؛ قياساً على ما فعل محمد العدناني، حين صوب صيغة (التوادد) إلى (التواد)⁽⁵⁴⁾، ثم خطأ استعمال (التحابب)، داعياً إلى (التحاب) بدلاً منه، من باب أن "الفعل الثلاثي المضاعف إذا جيء به من باب التفاعل، وجب في مصدره إدغام أحد الحرفين المتجانسين في الآخر"⁽⁵⁵⁾، فالصواب إذن أن نقول (التناصية) لا (التناصية).

أما سائر المصطلحات (تفاعل النصوص/التفاعل النصي، تداخل النصوص/التداخل النصي، ...) فيمكن تصنيفها في خانة المصطلحات المقبولة، بينما نصطفي (التناص) ومشتقاته مصطلحاً مفضلاً؛ اعتباراً بمجمل معايير الحد الاصطلاحي، ولا سيما المعيار التداولي الذي كرس هذا التوليد الاصطلاحي المنبني على القالب الصرفي (تفاعل) الدال على المشاركة؛ حيث اهتدى "النقاد بدون عناء

إلى إحدى صيغ الفعل المزيد مما يدل دلالة قاطعة على معنى التداخل والاشتراك، وهي صيغة تفاعل، وإذا بمصطلح التناسل يقوم بديلا حاسما، فيه من الاكتناز الدلالي وله من التواؤم المقطعي ما يجعل الناظر يخال أنه الأصل وأن اللفظ الأجنبي المركب تركيبا ثنائيا فرع عليه⁽⁵⁶⁾.

لكن من خطر الاشتراك اللفظي والالتباس المعرفي أن نسوي بين المصطلحين الأجنبيين (*Intertexte*) و(*Intertextualité*)، حين نقابلهما معا بترجمة موحدة (تناسل)، أما ما فعله أحمد المديني (وتأثره فيه محمد عبد المطلب⁽⁵⁷⁾) حين ترجم المصطلحين بالثنائية (تناسل، التناسل) فلا معنى له على الإطلاق؛ لأن (أل) التعريف لا دخل لها في تحديد الفارق هنا!

ويبقى الأمثل والأقرب إلى منطق المفهوم، نترجم المصطلحين بإحدى الطريقتين: إما التناسل (*intertexte*) والتناصية (*Intertextualité*)، وإما المتناسل (*Intertexte*) والتناسل (*Intertextualité*)، للحفاظ على الفوارق الرفيعة بين المفهومين؛ ما دام الأول ينصرف إلى مجرد استحضار النصوص الغائبة التي ترتسم في أذهاننا حين قراءة نص حاضر مائل أمامنا (و منه يمكننا اقتراح تسمية تلك النصوص الغائبة المضمنة في النص الحاضر "ذاكرة النص")، أما الثاني فيتجاوز فعل الاستحضار والتذكر إلى تتبع تحولات الغائب في الحاضر، وقراءة الحاضر على ضوء الماضي الذي يستذكره ويحيل عليه، وتحديد أنماط التفاعل النصي ومستوياته، والوقوف على إيديولوجية النص من خلال المرجعية النصانية التي يبنى عليها .

هذا، ولا يفوتنا أن نشير إلى أن مصطلح (*cours - Interdis*) قد ظل غائبا عن المدونة النقدية العربية التي أُتيحت لنا، اللهم إلا إشارة خفيفة أوردها محمد مفتاح، على عجل، وهو يرصد (بعض عناصر الخطاب)، فذكر:

- التناسل (التخاطب)⁽⁵⁸⁾ - دون أن يؤول إلى المقابل الأجنبي، وهو يستوي في ذلك مع عبد الملك مرتاض الذي رأيناه في بعض تأملاته حول الكتابة يشق

منها صيغة تفاعلية، فيصطنع هذا المصطلح اللطيف (التكاتب)* بما هو استحضار لكتابات أخرى غائبة، وكان يمكن لهذا (التكاتب) أن يكون مقابلاً جيداً لمصطلح فرنسي - لا وجود له أصلاً - هو (Interécriture)!!!.

أما غياب (التخاطب) عن هذا السياق النقدي، فيمكن أن يعزى إلى وجوده في سياق تواصل آخر مشغولاً بمفهوم أجنبي مغاير هو (Communication).

وما دنا بصدد توليد المصطلحات، فمن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن عز الدين المناصرة قد صاغ على قالب التناص مصطلحاً في غاية الطرافة، يستوحي تداخل النصوص في تظهر سلمي كلفت به البلاغة القديمة في مبحث السرقات الأدبية، هو مصطلح (التلاص) المنحدر من اللصوصية؛ وهو "اشتقاق لمفهوم السرقات الأدبية العربية، كمفهوم بدائي للتناص"⁽⁵⁹⁾، وقد أَرَّخ لاستعماله بقوله: "أما التلاص الذي قمت بنحته عام 1990 فهو المعادل لمفهوم السرقات الأدبية أو الانتحال في التراث العربي"⁽⁶⁰⁾، وربما يكون عبد الملك مرتاض قد سبقه إلى ما يشبه ذلك⁽⁶¹⁾!

لا يستوي المفهوم العربي المعاصر للتناص، دون أن يقرن بالجهود النقدية المضنية التي رسمها محمد بنيس على خارطة الشعر المغربي والعربي المعاصر، واللافت للنظر في جهازه الاصطلاحي أن شيوع مصطلح (التناص) لم يزد إلا تشبهاً بترجمته المفضلة (التداخل النصي).

استهل بنيس رحلته النقدية مع (التداخل النصي)، سنة 1979، في كتابه الضخم العميق (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقارنة بنيوية تكوينية)؛ حيث آمن بأن كل نص هو "شبكة تلتقي فيها عدة نصوص"⁽⁶²⁾ أخرى غير محدودة، يقرأها النص الحاضر ويعيد كتابتها، من هنا كان استعماله لمصطلح (النص الغائب)⁽⁶³⁾ بما هو "ذخيرة ثقافية" تسلح بها كل كتابة. وبعد سنوات راح يؤكد ملكيته لمصطلحه هذا وأحقته به:

"نود الإشارة هنا إلى أننا استعملنا مصطلح (النص الغائب) الأول في (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، من غير اعتماد على أي مرجع عربي أو غير عربي، وقد عثرنا عليه مستعملا بعد أربع سنوات من استعمالنا له، في كتاب ميكائيل ريفاتير (*Sémiotique de la poésie*) الصادر سنة 1983 بالفرنسية، ولا حاجة بنا لأي تبرير أو تعليق"⁽⁶⁴⁾؛ فهل معنى ذلك أن ريفاتير هو من أخذ مصطلحه عن بنيس؟!.. كلا؛ ولا مجال لبنيس كي يجترئ على ريفاتير؛ لأن كتابه (سيمائية الشعر) وإن لم يترجم إلى الفرنسية إلا سنة 1983، فقد صدر أول مرة بالإنجليزية عام 1978، لكن ذلك لا ينفي صحة قول بنيس بخصوص عدم اعتماده على غيره؛ فقد كان كتابه المذكور - فعلا - رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب (الرباط)، ناقشها في جوان 1978، أي في السنة نفسها التي ظهر فيها كتاب ريفاتير؛ كأن "تواردا" نقديا حدث بينهما!.

وفي سنة 1981، أبدع بنيس مصطلحا تناصيا آخر، هو (هجرة النص) الذي كان انتقالا مفهوميا مكملا لمفهوم (النص الغائب)، وذلك في دراسته (صلاح عبد الصبور في المغرب - مقارنة أولية لهجرة النص)⁽⁶⁵⁾.

وعلى العموم، فلا فرق بين التداخل النصي وهجرة النص سوى أن "التداخل النصي ينسحب على كل شعر وعلى كل نص، أكان قديما أم حديثا، فيما هجرة النص تختبرها نصوص دون غيرها"⁽⁶⁶⁾، أي أن (التداخل) عام، أما (الهجرة) فنوعية خاصة؛ ومعنى ذلك فالنص المهاجر (الغائب) إلى نص آخر حاضر (مهاجر إليه) ينبغي أن يكون نصا نوعيا جيدا، وفي ذلك استحضار قصدي لبعض دلالات "الهجرة" في (لسان العرب)، حين تختص بالجيد من الصفات وتعلق بالإنسان والزمان والمكان....

ضمن التداخل النصي، وفي كتاب (حدائق السؤال) دائما، يستعمل بنيس مصطلحات فرعية مكملة، كـ "مركزية التداخل النصي"⁽⁶⁷⁾ باعتبارها عنصرا

دالا يحيلنا مباشرة، وبشدة، إلى النص الغائب المقصود، كما أن النص الغائب الأكثر حضوراً يسميه "النواة المركزية" أو "النص المركزي"⁽⁶⁸⁾، أما النصوص الأخرى ذات الحضور الباهت (غير البارز) في النص ذاته، فيسميها (النوى الهامشية)⁽⁶⁹⁾ أو (النصوص الهامشية).

يعود بنيس في الجزء الثالث من (الشعر العربي الحديث)، إلى منجزاته النقدية السابقة، بالعودة إلى مفهوم (هجرة النص)؛ حيث يتوقف - مرة أخرى - عند الدلالات اللغوية والنقدية للهجرة، متنها إلى أن "الكتابة مع نص من النصوص، والصدور عنه، هو ما نقصده من الهجرة"⁽⁷⁰⁾، ثم يفرع الهجرة النصية إلى غطتين نصيين هما: (النص الأثر) و(النص الصدى)؛ حيث "النص الأثر هو النص الذي يمارس الهجرة، فيما النص الصدى هو الذي لا يمارسها"⁽⁷¹⁾؛ أي أن النمط الأخير يتوقف فيه استحضار النص الغائب عند حد امتصاصه دون محاورته ونسفه وتفجيره....

على مقربة من (هجرة النص)، يستوقفنا مصطلح آخر أبدعه الطاهر الهمامي في السياق التناصي ذاته، هو مصطلح (النصوص اللواقح) الذي أورده في نطاق حديثه عن حضور النصوص المشرقية الغائبة (الأدبية، الدينية، التاريخية، الجغرافية...) في أشعار لسان الدين ابن الخطيب التي تعتمد استحضار "نصوص بعينها حتى لكأنها نصوص لواقح لا يستوي النص المغربي إلى بحلولها فيه"⁽⁷²⁾، وتعلن التناص معها بوصفها "العيار الذي به تقاس الجودة واللقاح الذي منه يستوي أمر القصيدة في القرن الثامن الأندلسي عند ابن الخطيب وأضرابه"⁽⁷³⁾.

إن (النصوص اللواقح) - في حد ذاتها - تُخفي نصاً قرآنياً غائباً (سورة الحجر/ الآية 22) يحيل على "الرياح اللواقح" التي تُلقح السحاب فيتزل ماء يسقى، وبقياس هذه على تلك تغدو (النصوص اللواقح) رياحاً مرسلة على النص تشبعه

ماء ورواء، تحييه وتجده، إنما مصلى إنتاجي مضاد للعقم!، وهذا تأكيد ضماني آخر على أن المتناصات (*Intertextes*) هي ماء حياة النص الإبداعي.

ضمن هذا السياق الإنتاجي الحيوي الخصيب، تتزل مقولة عبد الله الغدامي الطريفة (النص ابن النص) التي جعل منها عنوانا لمقالة نقدية مقتضبة جاء فيها أن "النصوص تدخل في شجرة نسب طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية فهي تحمل (جينات) أسلافها كما أنها تتمخض عن (بذور) لأجيال نصوصية تتولد عنها"⁽⁷⁴⁾. وقد سبق للغدامي أن طبق - في (الخطيئة والتكفير) - نظرية هارولد بلوم السالف شرحها؛ حين درس ما بين حمرة شحانة والشريف الرضي من تناص، في إطار (لوحة التلقي: *Scene of instruction*) بوجوهها الستة"⁽⁷⁵⁾.

ولعل الناقد المغربي محمد مفتاح أن يكون أحد الأقطاب النقدية العربية المعاصرة التي توقفت - بمزيد من التأمل والتعمق - عند الاستراتيجية التناصية، وقد عرف التناص، في أحد تأملاته الأخيرة، بأنه "وجود علاقي خارجي بين النصوص وداخلي بين مستويات اللغة، وتتراوح درجة العلاقة من (1) إلى عدد ما، والوجود العلاقي قد يكون إيجابيا وقد يكون سلبيا"⁽⁷⁶⁾.

ثم راح، في المقام ذاته، يرصد العلاقة بين "النص الأصلي" و"النص الفرعي" على سلم (يشبه سلم ريشتر لقياس الزلازل!) يتشكل من ثماني درجات تحددها ثمانية عناصر (لا يجيبنا مفتاح لماذا الوقوف عند الرقم 08 بالذات؟)، كل رقم يحدد طبيعة العلاقة بين النصين، على هذا النحو⁽⁷⁷⁾:

المطابقة : 8/8
المناظرة : 8/7
المحاذاة : 8/6
المماثلة : 8/5
المضاهاة : 8/4

المضارعة: 8/3
المشاكلة: 8/2
المشابهة: 8/1

وبغض النظر عن صحة الفروق الجوهرية الحقيقية بين هذه المفاهيم في القاموس اللغوي العربي، فإن صحة علمنة الظاهرة التناصية مشكوك فيها؛ إذ إن الإمعان في تكميمها لاستخراج نسبة النص الأصلي (البنية المتحققة، كما يسميها) إلى النص الفرعي (البنية المجردة)، ثم اكتشاف طبيعة التعالق النصي، قد يبدو ضربا من المستحيل!....

وبعيدا عن لغة الأرقام، فقد سبق لمحمد مفتاح أن قسم التناص إلى شكلين اثنين⁽⁷⁸⁾:

1. تناص داخلي؛ يقع على مستوى نصوص مختلفة لكاتب واحد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فيفسر بعضها بعضا.
 2. تناص خارجي؛ حين يستلهم الكاتب نصوص غيره، وحينما يتموضع نصه في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها.
- على أن ما يسميه مفتاح (تناصا داخليا) هو نفسه ما عثرنا عليه لدى لطيف زيتوني تحت اسم آخر هو (التناص الذاتي) الذي "يقع في مؤلفات أديب واحد ويقوم على إيراد جزء أو فصل أو مقطع من الرواية في نص رواية أخرى، أو نقل شخصية من رواية إلى رواية أخرى مع احتفاظها بصفاتها وماضيها، إنه نوع من إقحام نص في نص آخر (Intratextualité)..."⁽⁷⁹⁾.

وكذلك يكون "التناص ذاتيا" لدى عبد الملك مرتاض، في حالة الكاتب الذي (يتناص مع نفسه في كتابته : في روايته حين يكون بصدد تحجيرها ؛ وذلك بترداد عبارات بعينها، أو بتكرار بعض النسائج الأسلوبية بنفسها...) ⁽⁸⁰⁾.

بينما يميل سعيد يقطين إلى استعمال هذه المصطلحات الثلاثة دفعة واحدة، إذ يقسم التناص إلى ثلاثة أشكال:

1. "التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا..."
2. "التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية."
3. "التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة." (81)

في حين يميل عبد الملك مرتاض إلى تصنيف التناص ضمن "أضرُب" مختلفة (أهمها شأنا: التناص المباشر، أو التام، والتناص الضمني أو الناقص، والتناص العائم أو المذاب ..) (82).

وقد سبق له أن تحدث عن "التناص المباشر" في سياق تحليله لرواية نجيب محفوظ "زقاق المدق"، مسميا إياه - كذلك - "التناص الظاهر" (83) الذي هو أقرب - في تقديره - إلى ما كانت البلاغة العربية تسميه "اقتباسا".

ومهما يكن، فإن هذه التقسيمات العربية لأشكال التناص، المتضاربة فيما بينها، مختلفة كذلك عن نظيراتها الغربية وإن تشبهت بأسمائها؛ إذ إن دلالة كل من التناص الداخلي والتناص الخارجي لدى دومينيك مينينو مثلا، مختلفة تماما عما كنا عنده....

وكما اختلف النقاد العرب المعاصرون في الوقوف على تحديد موحد لأشكال التناص، أو أضربه أو أنماطه، فقد اختلفوا كذلك في تحديد مستوياته أو تقنياته؛ أي كيفيات تعامل النص مع نصوصه الغائبة؛ فقد قسم سعيد يقطين التناص إلى مستويين اثنين (84):

1. التفاعل النصي الأفقي (العام)، حيث تتداخل البنيات وتتفاعل أفقياً على مستوى تاريخي كلي، فلا تصبح أمام بنيات نصية جزئية، بل أمام بنيتين متباينتين تاريخياً وبنوياً.

2. التفاعل النصي العمودي (الخاص)، حيث يحدث التداخل جزئياً وسوسولوجياً، على مستوى خاص، بين بنية كبرى وبنيات جزئية صغرى. بينما تتبع محمد بنيس "تحولات النص الغائب"، مقسماً إياها إلى ثلاثة مستويات، أو - بلغته - ثلاثة معايير تتخذ صبغة قوانين، هي (الاجترار، والامتصاص، والحوار)⁽⁸⁵⁾:

1. الاجترار، أي التعامل مع النص الغائب بطريقة سكونية جامدة، شكلية خارجية استهلاكية...

2. الامتصاص، هو مستوى أعلى من الاجترار، لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، بل يهادنه ويدافع عنه، ويعيد صياغته وفق متطلبات تاريخية جديدة، بما يجعله قابلاً للحركة والتحول.

3. الحوار، هو أرقى مستويات قراءة النص الغائب، حيث يجري نقده وتفجيره وتخريب مفاهيمه المختلفة.

إن ما سماه بنيس (امتصاصاً) و(حواراً)، نجده عند باحث آخر⁽⁸⁶⁾ يتكرر بالمفهوم ذاته، وتحت تسميتين أخريين هما: (تناص الخفاء) و(تناص التجلي)، على التوالي. وكذلك يتقاطع ما يسميه أحمد مجاهد⁽⁸⁷⁾ "تناص التآلف" مع مفهومي الامتصاص والاجترار مثلما يتقاطع "تناص التخالف" مع مفهوم الحوار.

لكن تلك المعايير المستوياتية (البنيسية) الثلاثة تبدو لنا متشابهة تشابهاً كبيراً مع الأنماط الثلاثة التي قننت بها جوليا كريستيفا الترابطات النصية، حين دراستها لأشعار لوتريامون بما هي فضاء للتداخل النصي ومجال للتصنيف⁽⁸⁸⁾:

1. النفي الكلي، حيث يكون المقطع الدخيل منفيًا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا.

2. النفي المتوازي، حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، مع منح النص المرجعي المقتبس معنى جديدًا.

3. النفي الجزئي، حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيًا. وبصرف النظر عن ذلك، فإن تقسيمات بنيس السابقة كانت من الدقة والوضوح والمثالية بما جعل كثيرا من الدراسات اللاحقة تقلد منهجا تقليدا لا نرى نفسنا منه، وما نرى غيرنا من تقليد التقليد*.

كما نشير إلى أن الحديث النظري عن التناس، في كثير من الكتب والرسائل الجامعية العربية، قد بدأ يتحنت؛ إذ يعيد بعضه بعضا، فما نقرؤه اليوم هنا نصادفه غدا هناك!.

بالإضافة إلى أن كثيرا من الممارسات النقدية التناسية قد اقتصر فعلها النقدي على التناس بما هو متناسات (*Intertextes*) خام تستحضر في مواجهة قراءة نص ما، دون أن تتجاوزته إلى التعمق في شبكة العلاقات التي تربطه بتلك المتناسات بعد "تصنيعها" وتحويلها....

ونختم، في الأخير، ببعض ما ابتدأنا به، إذ نشير إلى أن مقولة التناس في الخطاب النقدي العربي الجديد لم ترتبط بإطار منهجي محدد، بل ظلت تتراوح بين التخوم، وتنتقل من حقل منهجي إلى آخر، دون مستقر لها؛ فقد لهج بها محمد بنيس في كثير من ممارساته النقدية (البنوية التكوينية)، وخصها أنور المرتجي بقسط وافر من (سيمائية النص الأدبي)، وكذلك فعل حسين حمري في أطروحته (نظرية النص في النقد المعاصر - مقارنة سيميائية)، ومحمد مفتاح الذي محض لها كتابه السيميائي (تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناس) إلا قليلا!، وأنفق فيها نور الدين السد جهدا عزيزا من كتابه الأسلوبي (الأسلوبية وتحليل الخطاب - الجزء الثاني)،

واحتلت سدس كتاب الغدامي التفكيكي (الخطيئة والتكفير) الذي عاملها على أنها "مصطلح سيميولوجي وتشريحي" ⁽⁸⁹⁾، مما كما فعل عبد الملك مرتاض في معالجته التفكيكية السيميائية ضمن (تحليل الخطاب السردي)، بينما يرى شكري عزيز ماضي أن "مفهوم التناص نتاج لصراع الحركات المنهجية المتجددة باستمرار، وهو ينتمي إلى ما سمي بحركة (ما بعد البنيوية) وبالتحديد إلى النقد اللابنائي (Déconstruction) الذي عرف عندنا بالنقد التفكيكي" ⁽⁹⁰⁾.

وبعيدا عن ذلك راح أحمد مجاهد يتبع "أشكال التناص الشعري" لدى عبد الصبور وحجازي ودنقل (من خلال المنهج البنائي المدعم ببعض الإجراءات السيميولوجية والأسلوبية) ⁽⁹¹⁾! ...

وهكذا تتعدد زوايا النظر المنهجية، والمنظور التناصي واحد!.

ولعل كل ذلك كذلك، لأن التناص ينتمي أصلا إلى (علم النص)، وعلم

النص - في جوهره - اختصاص متداخل الاختصاصات (Interdisciplinaire)، لذلك كان ما كان مما ذكرنا! ...

الهوامش

- 1 - مادان ساروب : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، تر. خميسي بوغراة، جامعة قسنطينة، 2003، ص 82.
- 2 - جابر عصفور: تعريف بالمصطلحات الأساسية (ضمن ترجمته لكتاب "عصر البنيوية")، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص 277.
- 3 - حفريات المعرفة، تر. سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1986، ص 23.
- 4 - نفسه، ص 23.
- 5 - نفسه، ص 25.
- 6-Greimas, Courtès: Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage, Hachette livre, Paris, 1993, p. 194.
- 7 - رولان بارت: نظرية النص، تر. محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، بيروت، عدد 3، صيف 1988، ص 96.
- 8 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1992، ص 125.
- 9 - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 278.
- 10-D. Maingueneau: les termes clés de l'analyse du discours, Seuil, 1996, p. 51.
- 11- Sémiotique..., p. 194.
- 12- G. Gengembres: les grands courants de la critique littéraire, Seuil, 1996, p. 46.
- 13- Les termes clés..., p. 27.
- 14- Ibid., p. 27.
- 15- Ibid., p. 27.

16- Ibid., p. 27.

*- يطلق هذا المصطلح اللساني على "اضطراب في اللغة المنطوقة، ناتج عن تشوش في تركيب الجمل .."، *Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris*, 1973, p. 354 وترجمه القواميس اللسانية العربية — (شدوذ نحوي، قلب مكاني، فقدان التنظيمية، عسلطة نحوية، ثغثة، عفك،...) .

** - يطلق على تغيير ترتيب حروف كلمة معينة لتشكيل كلمة جديدة، و يترجم إلى : (جناس تصحيقي، قلب ترتيبي،...) .

17 - جوليا كريستيفا: علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991، ص 78.

18 - بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 229.

19 - انظر إقرارها بذلك في : علم النص، ص 22، (الهامش 02).

20 - مارك أنجينو: مفهوم التنصيص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب (في أصول الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة و تقدم أحمد المديني، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص 102.

21 - علم النص، ص 21.

22- نفسه، ص 22.

23 - في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 107.

24 - ب. م. دويلازي: نظرية التنصيصية، تر. الرحوي عبد الرحيم، مجلة (علامات)، جدة، المجلد 06، الجزء 21، سبتمبر 1996، ص 309.

25- Voir, les grands courants de la critique littéraire, p. 47.

26 - جيار جينيت: مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمان أيوب، ط2، دار توبقال، المغرب، 1986، ص 90 (وقارن ذلك بترجمة عبد العزيز شبيل: مدخل إلى النص الجامع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 70).

27 - منها: عبر النصوص و العبور النصي (سامي سويدان)، التعالي النصي (عبد الرحمان أيوب)، تجاوز النص (لطيف زيتوني)، التعاليات النصية و المتعاليات النصية والتفاعل النصي (سعيد يقطين)،... .

28- Les termes clés de l'analyse du discours, p. 51-52.

29 - يعبر عنها الخطاب النقدي المعاصر بمصطلحات كثيرة أخرى، منها: النصية المصاحبة (عبد العزيز شبيل)، أهداب النص (محمد عناني)، عتبات النص (عبد الرزاق بلال)، التوازي النصي (المختار حسني)، شبه النصية (محمد معتصم)، المناص الخارجي (عبد الحميد بورايو)، الموازي النصي (محمد الهادي المطوي)، لوازم النص (لطيف زيتوني)، الملحقات النصية (محمد خير البقاعي)، ما بين النصية (أنور المرتجي)، مرافقات النص (وائل بركات)، المناصصة (الطاهر رواينية)، المناصصة (سعيد يقطين)،... . وتنقسم إلى :

- نص محيط (*péritexte*) أو "مكملات" نصية، لا ينفصل عن النص، و يتعلق بالتأليف (اسم المؤلف، العنوان، العناوين الفرعية، المقدمة، الصور، الفهرس، الهوامش،...)؛ لذلك يسميه بعض الفرنسيين (*Paratexte auctorial*).

- نص خارجي (*épitexte*)، هو نص فوق يدير خارج النص؛ وقد يتعلق بجانب النشر (*éditorial paratexte*)؛ إذ يتعلق بالنسخة و الغلاف والخط، كما قد يتعلق بالتأليف فيتناول الاستجوابات والمراسلات والمذكرات والشهادات والندوات،... .

30 - تتناول العلاقة النقدية بين نصين يتحدث أحدهما عن الآخر، ومن ترجماتها الأخرى: الميتانصية (سعيد يقطين)، الماورائية النصية (م. خ. البقاعي)، النصية البعدية (ع. شبيل)، شرح النص (ل. زيتوني)، الوصف أو الواصف النصي،... .

- 31 - تناول علاقة النصوص بالأجناس الأدبية والأنواع النصية التي تنظمها، وترجم كذلك إلى: النص الشامل (ع. بورايو)، معمار النص (س. يقطين)، انتماء النص (ل. زيتوني)، النصوص الشاملة (أ. المرتجي)، جامع النص (م. خ. البقاعي)، هندسة النص (وائل بركات)،
- 32 - يعبر عنها بمصطلحات عربية أخرى مثل: النصية الواسعة (م. بنيس)، الاتساعية النصية (م. خ. البقاعي)، محاكاة النص (ل. زيتوني)، التحويل النصي (م. هـ. المطوي)، النصية المتفرعة (المختار حسني)، النصية الفوقية (محمد معتصم)، التعلق النصي (ع. بورايو)،
- 33 - يسمى أيضا في القاموس النقدي العربي الجديد (النص الواسع، النص الأعظم، النص المتسع، النص المتأثر، النص الفوقي، النص اللاحق، النص المحوّل إليه، ...).
- 34 - يسمى كذلك (النص المنحسر، النص السابق، النص المفترض، النص المحول، النص التحتي، النص المؤثر، ...).

35-Les termes clés de l'analyse du discours, p. 52.

36-Ibid., p. 52.

37-Ibid., p. 52.

38-Ibid., p. 50.

39-Ibid., p. 50-51.

* - يُترجم هذا العنوان إلى : قلق التأثير (دليل الناقد الأدبي: ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2000، ص 129)، توتر التأثير (ع. حمودة: المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 172)، هاجس التأثير (خ. بوغرارة، ترجمة النقد والنظرية الأدبية، منشورات مخبر الترجمة، جامعة قسنطينة، 2004، ص 207)،

40- C. Baldick: Criticism and literary theory, 1890 To The Present, Longman, 1996, p. 177.

41- Ibid., p. 177.

وانظر الترجمة العربية، ص 207.

42 - النقد و النظرية الأدبية منذ 1890، تر. خميسي بوغرارة، ص 207.

43 - ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي،

القاهرة، د. ت، ص 13.

44 - يمكن الوقوف على تلك المراحل الست، خارج كتابات بلوم، في كتاب بيار

زيمّا: التفكيكية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت،

1996، ص ص 153-155. و في كتب عربية أخرى:

- الخطيئة و التكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص 326-327.

- دليل الناقد الأدبي، ص 129-130.

- المصطلحات الأدبية الحديثة، معجم، الشركة المصرية العالمية للنشر،

لونجمان، 1996، ص 92-93.

45- Criticism and Literary Theory..., p. 177.

* - يترجم هذا المصطلح الإنجليزي إلى:

- (إساءة القراءة): لدى فاضل ثامر (اللغة الثانية: المركز الثقافي العربي، بيروت -

الدار البيضاء، 1994، ص 46)، و عبد العزيز حمودة (المرايا المحدبة: 23)، وجابر

عصفور (ترجمة، النظرية الأدبية المعاصرة: دار قباء، القاهرة، 1998، ص 144)،

وأسامة الحاج (ترجمة، التفكيكية: 150)،...

- (لا قراءة): لدى بسام قطوس (استراتيجيات القراءة: دار الكندي، أريد،

1998، ص 31).

- (سوء القراءة، القراءة السيئة، التحريف): لدى حامد أبو أحمد (ترجمة، نظرية

اللغة الأدبية: مكتبة غريب، الفحالة، 1992، ص 168).

- (التفسير المغلوط، سوء الفهم): لدى عز الدين إسماعيل (ترجمة، نظرية التلقي: النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994، ص 344).

- (القراءة المخطئة): لدى خميسي بوغرة (ترجمة، النقد والنظرية الأدبية: 207).

وقد سبق لنا أن اعترضنا على هذه الترجمة الأخيرة في تقديمنا للكتاب (ص 07)، وفضلنا عليها (القراءة الخاطئة)؛ من باب أن (الخاطئة من الخطء) تفيد تعمد الخطأ، أما (المخطئة من الخطأ) فتفيد خطأ غير متعمد.

46 - روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 344.

47 - دليل الناقد الأدبي، ص 132.

48 - علامات، جدة، ج 01، م 01، ماي 1991، ص ص 69-92.

49 - ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج 05، شرح وضبط وترتيب، إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص 327-328.

50 - تاريخ ابن خلدون (المقدمة)، مج 01، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992، ص 664.

51 - فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص، ص 82.

52 - الشعر العربي الحديث (03)، ص 188.

53- Grammaire française, Larousse, Paris, 1961, p. 11.

* - يراجع، سفيان بن الشيخ الحسين: الناسخ و المنسوخ في القرآن الكريم- دراسة تحليلية، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، د.ت.

* - استعمله - بعدنا - صديقنا الأستاذ بشير تاويريت، في رسالته للماجستير (1999) حول "مدارات التنظير النقدي عند أدونيس"....

54 - معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1989، ص 717.

- 55 - نفسه، ص 141.
- 56 - المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1994، ص 119.
- 57 - قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، 1995، ص 146.
- 58 - محمد مفتاح: بعض خصائص الخطاب، علامات، جدة، م 09، ج 35، مارس 2000، ص 23.
- * - نظرا إلى عمومية (التناص) ودلالته الفضاضة التي لا تنصرف إلى الأدب وحده، ولا إلى ضرب خالص من الإبداع، يقترح الدكتور مرتاض مصطلحين بديلين له، هما: "التأدب" و"التكائب". را. عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، دار الغرب، وهران، 2003، ص 291.
- 59 - عز الدين المناصرة: حمرة النص، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان، 1995، ص 224. وراجع كذلك دراسته المعمقة: التناص والتلاص في النقد الحديث، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد 07، سنة 2004، ص ص 73-123.
- 60 - عز الدين المناصرة: قصيدة النثر، ط1، بيت الشعر، رام الله، فلسطين، 1998، ص 88.
- 61 - يقول مرتاض في كتابه (تحليل الخطاب السردى، ص 278)، المديح مدخله عام 1989: "...إننا لا نتحدث عن أولئك الذين ينهبون كلام الناس جهارا، ويسطون عليه اقتسارا؛ فأولئك لصوص سيّدانون حين تتكشف سيرهم، كما يُدان لصوص المال والعقار؛ وسيرهم تلك لا يقال لها (تناص)، وإنما يقال لها تَلَصُّصٌ!".

- 62 - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1979، ص 251.
- 63 - نفسه، ص 251.
- 64 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 03 - الشعر المعاصر، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996، ص 179 (الهامش 38).
- 65 - نشرها في مجلة "فصول" المصرية (المجلد 02، العدد 01، أكتوبر 1981)، ثم أعاد نشرها في كتابه: حدائق السؤال، ط01، دار التنوير - المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1985، ص 113.
- 66 - الشعر العربي الحديث (03)، ص 179.
- 67 - حدائق السؤال، ص 103.
- 68 - نفسه.
- 69 - نفسه.
- 70 - الشعر العربي الحديث، ص 197.
- 71 - نفسه، ص 198.
- 72 - الطاهر المحامي: النصوص اللواقح في شعر ابن الخطيب، مجلة (الحياة الثقافية)، تونس، س 29، ع 153، مارس 2004، ص 85.
- 73 - نفسه، ص 86.
- 74 - عبد الله الغدامي : ثقافة الأسئلة، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص 113.
- 75 - الخطيئة و التكفير، ص 326.
- 76 - محمد مفتاح: بعض عناصر الخطاب، ص 23.
- 77 - نفسه، ص 24 - 25.
- 78 - تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، ط3، ص 124-125.

- 79 - معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون - دار النهار بيروت، 2002، ص 64-65.
- 80 - الكتابة من موقع العدم، ص 290 .
- 81 - انفتاح النص الروائي، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 2001، ص 100.
- 82 - الكتابة من موقع العدم، ص 290.
- 83 - تحليل الخطاب السردي، ص 279 .
- 84 - انفتاح النص الروائي، ص 100.
- 85 - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.
- 86 - مفيد نجم: التناص و مفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، دمشق، س 27، ع 319، تشرين الثاني 1997، ص 52.
- 87 - راجع الباب الثالث "تقنيات التوظيف" من كتابه الشائق الطريف : أشكال التناص الشعري - دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 .
- 88 - علم النص، ص 78-79.
- * - كنا قد نشرنا، سنة 1994، دراسة تطبيقية مطولة عن التناص في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (مجلة الثقافة، الجزائر، س 19، ع 104، سبتمبر - أكتوبر 1994، ص ص 137-162)، أعنتنا نفسنا خلالها في البحث عن البنية النصية (التحتية) الغائبة لما لا يقل عن 20 نصا شعريا جزائريا حاضرا، مع تتبع تحولاتها التناصية.
- لكن يؤسفنا أن تلك الدراسة قد صارت عالة على دراسات جزائرية لاحقة (رسائل جامعية بالأخص) كررت الاشتغال على النصوص ذاتها وبالمستوى

ذاته، حيث أفرغت الجدول التناصي - الذي قمنا برسمه هناك - من محتواه، واستكثرت أن تحيل علينا، في خطوة لا يمكن أن تكون إلا إغارة موصوفة!.

ومن المؤسف أن ينسحب هذا الكلام تماما على كتاب: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر للأستاذ جمال مباركي (إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، 2003)، لاسيما فصوله التطبيقية، حيث يتحول في الأخير إلى مجرد صورة مكبرة عن دراستنا المصغرة التي لا تتجاوز 30 صفحة!.

لذا وبكل أسف وتواضع، يجب التنبيه!.

89 - الخطيئة والتكفير، ص 320.

90 - من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص 167.

91 - أشكال التناص الشعري، ص 07 .

جمالية التناسبات الصوتية
في التراث البلاغي

أ. مسعود بوحوكة

قسم اللغة العربية و آدابها

جامعة سطيف

التناسب بمفهومه العام هو من أهم المبادئ التي قامت عليها البلاغة العربية.

ومن المصطلحات البلاغية ذات الصلة بالتناسب، من حيث الدلالة اللغوية على الأقل: الائتلاف والانساق، والالئام، والتجانس، والتشابه، والتعادل، والتنسيق، والتوافق، وصحة المقابلة، والمؤاخاة، والتوازن، والمساواة، والمشاكلة، والمطابقة، والمماثلة، إضافة إلى مصطلح التناسب نفسه⁽¹⁾، وهذه المصطلحات ذكرناها بالنظر إلى مفهومها اللغوي العام الذي يحمل معنى التناسب أو يقرب منه، ولو أخذنا كل ما يمت إلى التناسب بصلة، لشمّل ذلك أكثر مصطلحات البلاغة وأنواع البديع خاصة؛ إذ إن المحسنات التي عاجلها البلاغيون في باب البديع يقوم أغلبها على مراعاة علاقة صوتية أو دلالية يحكمها التماثل أو التخالف بين الوحدات، مما يجعل مباحث البديع لا تقل أهمية عن مباحث المعاني والبيان من حيث تحقيق الغرض الفني الجمالي، بل إننا يمكن أن نزعّم أن البديع أقرب إلى مبادئ التشكيل الجمالي الخالص من قسيميّه، لا سيما أن الجمال ارتبط عند أكثر الفلاسفة والمفكرين بالتناسب والتناسق بين أجزاء العمل الفني.

وباللاغيون وإن لم يقفوا عند كلّ نوع من أنواع البديع بالتوجيه الفني والتعليل الجمالي، فإنهم انطلقوا من مبدأ أن هذه الأنواع البديعية إنما يؤتى بها لتحقيق فنية النص وجماله، فسمّوها محسنات، وهذه المحسنات عندهم ذات غاية فنية وحاجة جمالية تطمح إليها جميع الفنون، وهي تحقيق التناسب بين جميع أجزاء العمل، يقول محمد بن علي الجرجاني: «وجه حسن جميع المحسنات اللفظية هو وجه حسن الشعر، وهو التناسب؛ فإن الجنس مبال إلى الجنس، والطبع مبال إلى إيقاع المناسبة بين الأشياء، ونفاره من المتعارفات، فإن التناسب من الاعتدال، والنفس الكاملة مفطورة على محبته»⁽²⁾.

ويعمق حازم القرطاجني هذه الفكرة، حين يشير إلى أن التناسب لا يقتصر على المماثلة أو المشابهة، بل يتضمن المخالفة والتضاد أيضاً، ويذكر وجه الحسن في ذلك بقوله: «فإن للنفوس في تقارن التماثلات وتشافعها، والمشاهات والتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام، وإن تناظر الحسن في المستحسنين التماثلين

والمشاهرين أمكنُ من النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد»⁽³⁾.
وينبغي أن نذكر هنا أن مبدأ التناسب كان من أشهر المبادئ وأقدمها في تفسير ظاهرة الجمال والفن، حتى غدا مرادفا للجمال عبر العصور⁽⁴⁾، وغاية تسعى إلى تجسيدها جميع الفنون، وربما كان هذا الحضور البارز للتناسب في مختلف مراحل التفكير الجمالي، هو بسبب ما يوفره من الإيقاع، الذي هو أحد ركائز الفن.

والإيقاع، وإن لم يبرز مصطلحا متعارفا ومحدد المفهوم لدى البلاغيين، فإن «مظاهره وأبعاده كانت متشرة في كتاباتهم، وفي تناولهم لمظاهر الجمال في فن القول بمختلف أشكاله، «ونظرة سريعة على مواقفهم من الظواهر التي سموها محسنات بلاغية تظهر إحساسهم العميق بجمال الإيقاع البلاغي»⁽⁵⁾؛ فظواهر البديع تمثل في مجملها عناصر إيقاعية اهتم بها البلاغيون، وحاولوا اكتشاف أنواعها وقوانينها، وعلى الرغم من أن الإيقاع في الأصل يعود إلى التناسب الزمني في فن الموسيقى بصفة خاصة، فإن التقاد وسعوا مفهومه ليشمل فنونا أخرى كالرسم والنحت والفنون القولية؛ إذ إنها تتوفر جميعا على تناسب ما بين وحدات العمل وعناصره.

ويبدو أن الوزن الشعري كان أهم مظاهر الإيقاع التي اهتم بها القدماء، لما لمسوا فيها من بعد إيقاعي واضح وصريح، يتجلى في التناسب الزمني بين الحركة والسكون، وفي تكرار التفعيلات أفقيا وعموديا، ولذلك «مثلت فكرة التناسب منطلق الفلاسفة في معانية ظاهرة الإيقاع الشعري، وترتب على ذلك أن نظر الفلاسفة إلى هذه المسألة من منظور موسيقي، بعد أن عادلوا بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي على تمايز المواد التي يتشكل منها الإيقاعان»⁽⁶⁾. على أن الوزن الشعري ليس سوى أحد مظاهر الإيقاع التي حفلت بها مباحث البلاغة ومصطلحاتها، وهذه المظاهر لا تخص الشعر دون الآخر، ولكنها يمكن أن توجد — على تفاوت — في جميع أنواع الفن القولي.

ويتضافر الوزن والقافية وأنواع البديع الأخرى لتكوين الجانب الموسيقي للنصوص، من خلال العلاقات المختلفة التي تنشأ بين وحدات النص، من الناحية الصوتية، أو التركيبية،

أو الدلالية، فالخيط الذي يتتظم أغلب أنواع البديع هو التّناسب بين «طرفين يتناظران كليا أو جزئيا في عناصر تكوينيهما»⁽⁷⁾

وهكذا تعتمد أنواع البديع — في مجملها — على وجود علاقة صوتية أو تركيبية أو دلالية بين وحدات النص، وجوهر هذه العلاقات في الغالب هو التكرار، يقول محمد عبد المطلب: «مجموعة الأشكال البديعية ترتبط بعلاقة عميقة تكاد تسيطر عليها وتوجه عملية إنتاجها للمعنى، وهذه العلاقة تتمثل في البعد التكراري الذي يتجلى على مستوى السطح الصياغي، وعلى مستوى العمق الدلالي»⁽⁸⁾

والحق أن ظواهر كالسّجع، والجناس، والتّصريع، والترصيع، وغيرها، إنما هي أشكال متعددة لظاهرة التكرار، ولكن التكرار مصطلح يوحى بالتراكمية، ولا يدل بالضرورة على الانتظام الذي يتحقّق به التّناسب بين الوحدات أو العناصر المكررة؛ فالعلاقة بين الوحدات الصوتية والتركيبية والدلالية في مختلف أشكال البديع هي علاقة منتظمة على قدر كبير من الانسجام والانساق.

على أن قسما كبيرا من الأصوات المتناسبة لا يرتبط بدلالات معينة ومحددة، ولكن هذه الأصوات ذات قيمة كبيرة في إحداث التّناسب الصوتي، من خلال التكرار المتناسب، للصوامت والصّوائت، بما ينجم عنه ظواهر عدة كالوزن والقافية والترصيع والسّجع، ولذلك رأينا أن نركز الحديث عن هذه الأنواع التي يمكن أن نسميها التّناسبات الصوتية، في مقابل القسم الآخر الذي تندرج أنواعه ضمن التّناسبات الصوتية الدلالية.

والتّناسبات الصوتية من أهم أنواع التّناسب في البلاغة العربية، وهي تعتمد على التّناسب الموقعي للأصوات العربية، حروفا وحركات، أما أبرز الأشكال الداخلة ضمنها، فهي: الوزن، والقافية، والموازنة، والسّجع، والترصيع، وستناولها فيما يأتي.

1- الوزن

مع أن الوزن لا يذكر ضمن أنواع البديع، فإننا نرى أنّه أهم شكل للتّناسب الصوتي

في البلاغة العربية، أنه يمثل قمة هذا التناسب، بما يحققه من انتظام مثالي للوحدات الصوتية في البيت، والقصيدة، تبعاً لذلك.

ولعله لأجل هذا كان للوزن حضوره المتميز في مفهوم الشعر عند القدماء، بل هو عندهم «أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية»⁽⁹⁾، كما جاء في كتاب العملة لابن رشيق.

ولاشك أن هذه القيمة التي كانت للوزن عند القدماء مردها إلى مقدار التناسب الذي يحققه في القصيدة، عن طريق التناظر الأفقي والرأسي بين التفعيلات وأطراد هذا التناظر في جميع القصيدة، وهذا الذي يحققه الوزن من تناسب هو ذاته سر ما يعزى إلى الشعر من مزية وفضل وتأثير، ذلك أن «التأليف بين التناسبات له حلاوة في المسموع، وما اختلف من غير التناسبات والمتماتلات فغير مستحلى ولا مستطاب»⁽¹⁰⁾ كما يقول القرطاجني.

أنه لمن الصعوبة بمكان فصل جانب ما في الوزن الشعري من تناسب وبين ما للشعر من تأثير وجداني لا يمكن أن يتحقق من دونه، «فكأن معايير الجمال في الفن هي نفسها قوانين في عمق النفس، ويحدث الانسجام من جرّاء التماثل بين المجالين»⁽¹¹⁾.

ومما يعزز قناعتنا بأن تناول قدماء البلاغيين للوزن إنما كان على أساس جمالي صرف، ما نجده عند حازم القرطاجني حين تحدث عن أوزان الشعر، فجعل أفضلها أكثرها توفراً على التناسب بين أجزائها، وقد جاء بمصطلحات ثلاثة يمكن أن نعدها معايير لمدى تحقيق الوزن لخاصية التناسب، هي تمام التناسب، وتضاعف التناسب، وتقابل والتناسب، فد «تمام التناسب مقابلة الجزء بمماثله، وتضاعف التناسب هو كون ذلك في جزعين متنوعين كـ (فعولن مفاعيلن) في الطويل، وتقابل التناسب، هو كون كل جزء موضوعاً من مقابله في المرتبة التي توازيه، فإن كان الواحد في صدر الشطر الأول كان الآخر في صدر الشطر الثاني، وإن كان ثانياً كان مقابله ثانياً، وإن ثالثاً فثالثاً، فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة، وكلما نقص عروضاً شرط من هذه الشروط أو أكثر كان في الرتبة من مقارنة

الكلام أو مبادئه بقدر ما نقص منه»⁽¹²⁾.

إن نص حازم السابق هو تكييف مقبول للمبدأ الشهير الذي يعزو الجمال إلى الوحدة في التنوع، ومحاولة إسقاط هذا المبدأ على الوزن الشعري، إذ ينطلق صاحب المنهاج من مبدأ عام هو التناسب، ولكنه لا يغفل الإشارة إلى ضرورة التنوع داخل هذا الإطار العام، وذلك عندما ذكر تضاعف التناسب، الذي يعتمد على التنوع في التفعيلات، ويوضح القرطاجني هذا المفهوم في موضع آخر من كتابه عندما يجعل أنسب الأوزان وأكملها ما كان بين التماثل الأقصى واللاتماثل الأقصى؛ بأن يكون «متشافع أجزاء الشطر، من غير أن يكون متمائل جميعها»⁽¹³⁾.

وهذا النوع هو مترلة بين مترتين، أولاهما: مترلة «ما لم يقع في شطره تشافع»⁽¹⁴⁾، فافقد بذلك إلى الوحدة، وثانيتهما: مترلة الوزن الذي «وقع التشافع والتماثل في جميعه»⁽¹⁵⁾ فافقد بذلك إلى التنوع.

وطبيعي أن يكون لدى النقاد والبلاغيين بعد ذلك مقياس جمالي واضحة معالمة، هو مقدار ما في الوزن من ثراء تناسبي، ومن أشكال هذا الثراء ما سماه ابن الأثير التوشيح، وهو «أن يبنى الشاعر أبيات قصيدته على بحرین مختلفين، فإذا وقف على البيت على القافية الأولى كان شعرا مستقيما من بحر على عروض، وإذا أضاف إلى ذلك ما بنى عليه شعره من القافية الأخرى كان أيضا شعرا مستقيما من بحر آخر»... فمن ذلك قول بعضهم:

أَسْلَمَ وَدُمْتَ عَلَى الْحَوَادِثِ مَارَسَا رُكْنَا فِيرٍ أَوْ هَضَابِ حَرَاءِ
وَنَلِ الْمُرَادَ مُمَكَّنًا مِنْهُ عَلَى رَغَمِ اللُّهُورِ وَفَرْطُ بَطُولِ بَقَاءِ⁽¹⁶⁾

ويلاحظ أن هذا النوع حقق مبدأ الوحدة في التنوع من خلال خاصيتين اثنتين عندما تحقق فيه انسجام وتناسب تام بين بحرین أو وزنین شعريين مختلفين في عدد التفعيلات وتوزيعها على الشطرين، ولكنه في الوقت ذاته حقق التنوع حين لم يرد على وزن واحد. وبالمقابل يتزل الشعر عن درجة الحسن، كلما بعد وزنه عن تحقيق مبدأ التناسب، كما

لو «أفرط قائله في ترحيفه، وجعل ذلك بنية للشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة إلى ما ينكره، حتى ينعم ذوقه أو يعرضه على العروض، فيصح فيه، فإن ما جرى من الشعر هذا المجرى ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة»⁽¹⁷⁾، وسبب أن نقصت طلاوته وقلت حلاوته مجيئه على غير قواعد التناسب الأمثل بين التفعيلات والأبيات، بما يصعب معه تبيين وزنه من قبل السامع، وذكر المرزباني (ت384) منه قول الشاعر:

إِنَّا ذَمَمْنَا عَلَى مَا خَيَّلَتْ سَعْدُ بْنُ زَيْدٍ وَعَمْرُو مِنْ تَمِيمٍ
وَضَبَّةَ الْمُشْتَرِي السَّاعِرِ بِنَا وَذَلِكَ عَتَمٌ بِنَا غَيْرُ رَجِيمٍ
لَا يَتَّهَوْنَ النَّهْرَ عَنْ مَوْلَى لَنَا قُورَكَ بِالسَّهْمِ حَافَاتِ الْأَدِيمِ
وَلَحْنُ قَوْمٍ لَنَا رَجَالٌ وَثَرْوَةٌ مِنْ مَوَالٍ وَصَمِيمٍ
لَا نَشْتَكِي الْوَحْمَ فِي الْحَرْبِ وَلَا نَحْنُ مِنْهَا كَتَانُ السَّلِيمِ⁽¹⁸⁾

فهذه الأبيات أثقلت بالزخافات والعلل، حتى غدا من العسير تبين وزنها.

إن قدماء النقاد والبلاغيين لم يجانبوا الصواب حين جعلوا إيقاع الوزن أساس الشعر والفصل بينه وبين النثر، فهذه الحقيقة، تكاد تكون من المسلّمات لدى المحدثين الذين جعلوا وظيفة الوزن «تأكيد الدورة الصوتية التي هي جوهر الشعر»⁽¹⁹⁾، فهذه الدورة الصوتية هي التي تجعل النص الشعري قابلاً للتجزؤ إلى وحدات تتذبذب حول عدد ثابت من المقاطع، والأذن تتلقى انطباعاً بانتظام صوتي تكفي لأن توجد تقابلاً أساسياً بين الشعر والنثر. وعلى العموم فإن الوزن الشعري مثل عند القدماء الصورة المثلى للتناسب الصوتي في الشعر، وقد أجمعوا على أثره الجمالي الغامض، وردوه إلى التناسب الذي يحققه، وهو وإن كان سمة خالصة للشعر، فإن النثر قد يقيس منه، كما في الموازنة والسجع والترصيع.

2- القافية:

القافية هي من أهم أشكال التناسب الصوتي بعد الوزن وقد عدّها ابن رشيق «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر»⁽²⁰⁾، فالقافية مثلت عند القدماء — إلى جانب الوزن — أحد

ثابت الشعر ومقوماته إذ الكلام «لا يسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»⁽²¹⁾.

وعلى الرغم بعض اختلاف القدماء حول مفهوم القافية وحلودها فإنهم كانوا متفقين بشأنها على مبدأين على الأقل:

المبدأ الأول: أنها وحدة صوتية تتكرر خلال جميع أبيات القصيدة سواء أضافت فاقصرت على آخر حرف في البيت، أم اتسعت فشملت البيت كله، كما نقل ابن رشيق عن بعضهم أنه قال: «البيت كله هو القافية، لأنك لا تبني بيتا على أنه من الطويل، فتخرج منه إلى البسيط، ولا إلى غيره من الأوزان»⁽²²⁾، ونلاحظ أن أصحاب هذا الرأي الذي نقله ابن رشيق اعتمدوا على مبدأ التكرار في تحديد مفهوم القافية، حتى طابقوا بينها وبين الوزن، ولكن المفهوم الأشهر للقافية هو أنها «ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات»⁽²³⁾.

والمبدأ الثاني: هو الطبيعة الجمالية للقافية، كما للوزن، فحسن الشعر يرجع إلى «إقامة الوزن ومجانسة القوافي، فلو بطل أحد الشيئين خرج عن ذلك المنهاج، وبطل ذلك الحسن الذي له في الأسماع»⁽²⁴⁾، فالتناسب الذي يحققه الوزن في البيت كله من خلال انتظام الصّوامت والصّوائت أفقيا، تؤكد القافية في القصيدة عموديا، بانتظام وحدة صوتية تتكرر في جميع الأبيات.

ويمكن أن يتحقق التناسب الصوتي على المستوى الأفقي أيضا في ما عرف لدى البلاغيين بالتصريع، وقد ذكر ابن رشيق أن «المصرّع أدخل في الشعر، وأقوى من غيره»⁽²⁵⁾، وما ذلك إلا بسبب الحضور المزدوج للقافية في شطري البيت، بما يعني صورة أكمل للتناسب.

وقد شبه بعض القدماء القوافي تشبيها له مغزاه، عندما قالوا إنها «خوافر الشعر»⁽²⁶⁾، وهذا يحيل إلى آثار الخوافر على الأرض «فهي ترسم مجرى متوازي الجانبين، وكذلك القوافي، فهي ترسم مجرى الأبيات، تتكرر في العروض والضرب، فتحدد شطرين متساويين،

ثم تتوالى فارضة أن تتساوى الأبيات التالية في شطريها، فينشأ عن ذلك خطان متوازيان، هما خط الصدر وخط العجز، فكان الشاعر يقفز من بيت إلى بيت، كما يقفز الفرس بين خطوة وخطوة»⁽²⁷⁾، وكما يحدد الإيقاع وسرعة السير موقع الحوافر، تحدد القوافي إيقاع البيت ووزنه، والثابت في كل ذلك هو التكرار المنتظم للعناصر، والتماثل بين الوحدات، وإن هذا التماثل هو الذي يؤسس للقافية شرعية وجودها، ويمكنها من أداء ما يتوخى منها من قيم فنية وآثار جمالية، وعلى ذلك يكون حظها من الجمال بقدر ما يتحقق من انسجام وتماثل بين مكوناتها، من الصّوامت والصّوائت، يقول حازم القرطاجني: «والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الرّوي في كلّ قافية من الشّعر حرفاً واحداً بعينه، غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه ... ومما يوجه الاختيار أيضاً أن تكون حركات حروف الرّوي من نوع واحد، لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك ... ومن ذلك أيضاً وجوب التزام حروف العلة الواقعة سواكن بين أقرب متحرك يتلوه ساكن إلى الرّوي وبين حرف الرّوي»⁽²⁸⁾.

إن هذه الضوابط تبلو معايير جمالية للقافية، وبناء عليها يكون كلّ إخلال بمبدأ من مبادئ تناسب القافية إخلالاً بأحد هذه المعايير الجمالية، أو عيباً من عيوبها باصطلاح البلاغيين، ومما ذكره من ذلك، الإقواء والإكفاء والسناد⁽²⁹⁾.

فالإقواء: رفع بيت وجر آخر، كقول النّابغة:

رَعِمَ الْبَوَارِحُ أَنْ رَحِلْتَنَا غَدًا وَبِذَاكَ خَيْرَنَا الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ
لَا مَرَجًا بَعْدَ وَلَا أَهْلًا بِهِ إِنْ كَانَ تَفْرِيقُ الْأَحْيَةِ فِي غَدٍ⁽³⁰⁾

والإكفاء: اختلاف حرف الرّوي، قال المرزباني أنشدني أبو عبيدة الجواس بن جرهم.

قُبِحتِ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صُدُغٍ كَأَنَّهَا كُشِيَتْ ضَبٌّ فِي صُقْعٍ⁽³¹⁾

وأما إذا اختلفت الحركة التي قبل الرّوي، فهو السناد⁽³²⁾.

وفي كلّ عيب من هذه العيوب التي اصطلح عليها النقاد والبلاغيون، نجد ثمة إخلالاً

بشرط من الشروط التي حددها حازم القرطاجني لكمال القافية وحسنها، وخرقا لما سَمَّاهُ ثعلب (ت 291) اتساق النظم⁽³³⁾، عندما ذكر عيوب القافية.

لكن ما سبق لا يعني أن القافية ذات معيار جماليّ وحيد هو الوحدة والتماثل فحسب، إذ إن فيها مظهرا للاختلاف والتنوع، ذلك أن القافية جزء من كلمة ذات دلالة معينة، وهي وإن كانت لا تمثل إلا جزءا من هذه الكلمة، فإن هذه الكلمة المتضمنة للقافية «تستمتع بوجود مزدوج، فهي توجد على المستوى المعجمي، بفضل معناها وشكلها... وتوجد على مستوى تناسبات التجانسات الصوتية في القصيدة»⁽³⁴⁾، وبذلك تحدث القافية نوعا من المفارقة بين الصوت والدلالة، عندما تحافظ على نسبة ثابتة من التشابه الصوتي، ولكنه تشابه لا يرافقه ترابط دلالي، مع أن التجربة أثبتت ميل كل مستعملي اللغة إلى الربط بين التشابه الصوتي والتقارب الدلالي، فالتشابه الصوتي بين كلمتين يفترض دائما قرابة بين معنيهما⁽³⁵⁾ كما يقول "كوهن".

وعلى الرغم من أن القافية ذات طبيعة صوتية خالصة في الأساس فإن لها صلة بالمعنى، فيبين «تشابه أو تطابق الصوت، واختلاف أو تضاد المعنى يكمن البعد الجماليّ للقافية، كما ذهب إليه هوبكتر»⁽³⁶⁾، وهي بذلك نوع من الجناس بصفة عامة، بل إنها أصل له كما سيأتي، فالقافية ترتبط بالتماثل على مستوى الأصوات، ولكنها ترتبط باختلاف الدلالة وتنوعها بين الكلمات التي تتضمنها، وعلى ضوء هذا يمكن أن ندرك سبب أن جعل البلاغيّون من عيوب القافية الإيطاء، أو تكرير القافية بمعنى واحد⁽³⁷⁾، لأنّ هذا التكرير المتماثل يلغي مبدأ التنوع، بل إن مجرد إعادة استعمال كلمة في القصيدة، وإن اختلف معناها، هو من إيطاء القافية، كما هو ظاهر من كلام المرزباني⁽³⁸⁾، فلا بد من توفر قدر من الاختلاف الصوتي أيضا.

وفي المقابل لم يستحسن البلاغيّون الاكتفاء في تحقيق التماثل الصوتي، بما يمكن أن تحقّقه الضمائر ما دامت ليست من صميم الكلمة، بل اشترطوا في ما كان من كافآت

الضمائر وتاءات التأنيث «أن يلتزم قبلها حرف بعينه، ويلتزم فيه حركة بعينها»⁽³⁹⁾ كما نص عليه صاحب المنهاج، فالصورة المثلى للقافية عندهم فيما يبدو، هي أن تكون جزءاً من أصل الكلمة، وأن يستعمل شكل هذه الكلمة مرة لا غير، وفي هذا كله تحقيق لمبدأ الوحدة في التنوع.

وهكذا يمكن القول إن الوزن والقافية هما أهم مظاهر التناسب الصوتي، وإذا اعتدنا التقسيم اللساني الحديث للفونيمات إلى صوامت وصوائت، أمكننا القول بأن الوزن إنما يقوم على تناسب توزيع الصوائت بين شطري البيت، أو بين البيت والأبيات الأخرى في القصيدة، بينما تقوم القافية على تماثل الصوامت أو الحروف، وهذا يجعل الوزن والقافية — فيما نرى — أصل جميع أشكال التناسب الصوتي الأخرى، فهذه التناسبات الصوتية تقوم على تناسب توزيع الحركات إلى السكّنات؛ كما في الموازنة، أو على تشاكل الحروف؛ كما في السجع والتصريع ولزوم ما لا يلزم، أو عليهما معاً؛ كما في التصريع.

3- الموازنة:

الموازنة كما عرفها ابن الأثير «أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المشور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزناً»⁽⁴⁰⁾، فالموازنة شبيهة بالوزن الشعري من هذه الناحية، حيث تعتمد على تناسب توزيع الحركات بالنسبة إلى السكّنات، ولكنها تكون بين الكلمات لا الأبيات، وقد عدّ القزويني الموازنة أحد أنواع السجع، وسمّاه سجع الموازنة، وعرفه بقوله: «أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية، كقوله تعالى: جُذْثُ 4 هـ 4 ج [الغاشية: 15، 16]»⁽⁴¹⁾.

ولكن القزويني جاء بمصطلح آخر هو المماثلة، وهي — كما يستنتج من تعريفه — أخص من الموازنة التي تتعلق بالكلمات الأواخر في التركيب أو في الشطر الشعري، في حين تتحقق المماثلة إذا «كان في إحدى القريبتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن»⁽⁴²⁾.

وقد مثل القزويني لها بقوله تعالى: **حُذِّطْ ۖ هَٰؤُلَاءِ هُمُ الْمُفْسِدُونَ** [الصفافات: 117، 118]
وقول أبي تمام:

مَهَا الْوَحْشِ إِلَّا أَنْ هَاتَا أَوَانِسُ قَتَا الْخَطَّ إِلَّا أَنْ تَلَكَ ذَوَابِلُ⁽⁴³⁾

أما التأثير الجمالي للموازنة، فمردّه — كما ذكر ابن الأثير — إلى ما تقوم عليه وتحققه في الكلام من تناسب واعتدال بين أجزائه، فـ «إذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في النفس موقع الاستحسان» (44).

والموازنة كما يبدو من تحليلات البلاغيين تتعلق بالوزن الصَّرْفِي للكلمات لا الوزن العروضي، وبرغم المناسبة بينهما فإن الوزن الصَّرْفِي أخص من الوزن العروضي؛ لأنَّ الحركات تتكافأ في ميزان الصَّرْف، وعلى ذلك تكون الموازنة — لا سيما في شكلها التام — أمراً زائداً على تحقق الوزن الشَّعْرِي في البيت، فبيت أبي تمام السَّابِق كان يمكن أن يرد الشطر الثاني فيه موزوناً عروضياً وغير متشابه الألفاظ من حيث الوزن الصَّرْفِي مع الشطر الأول. وكذلك في الشَّعر، فإن الموازنة تتحقَّق عن طريق تماثل كلمتين أو مجموعة من الكلمات، في البنية الصَّرْفِيَّة دون الالتفات إلى جانب العروض.

وعلى العموم فإن الموازنة، إحدى ظواهر التناسب الصّوتي التي يمكن إلحاقها بالوزن العروضي، لما بينهما من صلة وتداخل، وهي لاشك، تؤدي ما يؤديه الوزن من إيقاع صوتي، ولكن الموازنة لا تقتصر على الشعر، بل تمتد إلى النثر أيضا.

4- السَّجْع:

يقوم السَّجْع على تماثل الصَّوَامَت بين كلمتين أو مجموعة من الكلمات، ومع أن بعض البلاغيين جعلوا اتفاق الوزن من مقوماته، فإننا نفضل استعمال مصطلح السَّجْع، من غير هذا الشرط؛ لأنَّ الأصل فيه أن يكون في الشَّر لا في الشَّعْر، والدَّلِيل على ذلك تعريفهم له بأنَّه: «تواطؤ الفاصلتين من الشَّر على حرف واحد»⁽⁴⁵⁾ وجعلهم «الأسجاع من الشَّر كالتقوافي في الشَّعْر»⁽⁴⁶⁾.

ومعلوم أن القافية تقوم على تماثل الحروف الصَّوَمَات بالأصل، وهناك من وسع مفهوم السَّجْع كالقزويني والعلوي، اللذين جعلاه يشمل تناسب الأوزان (السَّجْع المتوازن)، وتناسب الأوزان والفواصل (السَّجْع المتوازي أو التصرّيع)، وتناسب الفواصل (السَّجْع المطرف)⁽⁴⁷⁾.

وهذا النوع الأخير (السَّجْع المطرف) مثاله قوله تعالى: **ثُ ثُ ثُ ثُ ثُ ثُ ثُ** [ج: نوح: 13، 14].

غير أن السَّجْع لم يقتصر على التثّر بل امتد إلى الشّعْر أيضاً، قال أبو هلال العسكري: «وقد أعجب العرب السَّجْع حتى استعملوه في منظوم كلامهم، وصار ذلك الجنس من الكلام منظوماً في منظوم، وسجعاً في سجع»⁽⁴⁸⁾، وفي هذه الحالة يتضافر السَّجْع والقافية لتحقيق نسبة أكبر من التَّنَاسُب، من خلال الأحرف المتماثلة أفقياً بالنسبة إلى السَّجْع، وعمودياً بالنسبة إلى القافية، وعليه يمكن أن نلحق بالسَّجْع في هذه الحالة كلا من التَّصْرِيع ولزوم ما لا يلزم، بوصفهما تعزيزاً للتَّنَاسُب، بزيادة عدد الوحدات المتماثلة في الشّعْر خاصة، لذلك جعل القزويني التَّصْرِيع ولزوم ما لا يلزم نوعين من السَّجْع⁽⁴⁹⁾.

وقد اشتهر تصريع مطالع القصائد حتى ليكاد يكون ظاهرة عامّة عند الشعراء نظراً إلى أهمية الانطباع الذي يأخذه المتلقي من خلال البيت الأول في القصيدة، يقول حازم القرطاجني: «إن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك»⁽⁵⁰⁾، أما إذا كان التَّصْرِيع في وسط القصيدة فإنه «يعلن عن تغيّر الغرض ... [و] يعلم بالانتقال إلى ضرب مختلف»⁽⁵¹⁾، إنه نوع من التأكيد على النغم المصاحب للقصيدة، إذنانا ببداية قطعة جديدة ذات مضمون ربما كان مختلفاً.

غير أن القيمة الفنيّة للتصريع لا يمكن اختصارها في الإعلام بالقافية قبل كمال البيت⁽⁵²⁾، أو الإيذان بتغيّر موضوع الأبيات، بل ينبغي أن ينظر إلى التَّصْرِيع في إطار

التناسب الصوتي الذي تقوم عليه لغة الأدب، ولغة الشعر خاصة، وما يحرص عليه الشاعر من توفير النغم الموسيقي، جذبا للأسماع واستمالة للنفوس وتشويقا إلى متابعتها والمتعة بشعره. ولئن كان التصريح تكيفا للتناسب والتماثل على المستوى الألفي في البيت الواحد، فإن النوع الثاني أو لزوم ما لا يلزم هو تكثيف للتماثل على المستوى العمودي إلى جانب القافية؛ بأن «يلتزم [الشاعر] حرفا مخصوصا قبل حرف الرّوي من المنظوم أو حركة مخصوصة»⁽⁵³⁾، وهو نوع من تمديد القافية أو توسيعها بما يجعل وقعها أقوى، مثلما تقوى النبذة الدورية للإيقاع في الموسيقى إذا زيد في قوتها.

ولا يقتصر لزوم ما لا يلزم على الشعر، بل يمكن أن يوجد في غيره، وقد مثل القزويني له بقوله تعالى: ج د ز ر ط ك ي ك گ گ گ گ گ گ . وهذا يؤكد أن لزوم ما لا يلزم والتصريح والسجع والقافية كلها تنوعات لظاهرة عامة واحدة هي التماثل بين أحرف أو أواخر الكلمات في الشتر أو الشعر، ولكن القافية تتميز بأنها تختص بالشعر، بينما نجد الأنواع الأخرى في الشعر والشتر جميعاً.

القافية تعتمد على أطراد التماثل العمودي للأحرف، أما السجع والتصريع، فالتماثل فيهما يكون أفقياً، سواء أكان ذلك في التثنية أم في الشعر، ولذلك فهما لا يتصفان بالاستمرار والأطراد الذي تكون عليه القافية، لاسيما في الشعر القديم، وينفرد لزوم ما لا يلزم باعتماده على التناظر الأفقي إذا ورد في الشعر؛ لأنه يتبع القافية عادة؛ ولكنه في التثنية يلحق بالسجع والتصريع في قيامه على التناظر الأفقي.

5- الترتيب:

الترصيع هو أكثر الأنواع الصَّوتية تحقيقاً للتناسب، لأنه يعتمد على اتفاق الأوزان والقوافي معاً، وقد عرّفه ابن الأثير بقوله: «هو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية»⁽⁵⁴⁾، ومثّل له بقوله تعالى:

وظاهر أن الكلمتين (محيل) و(محول) متفقتان في الوزن العروضي دون الصرفي، وكذلك الكلمتان ﴿ك﴾ و﴿ك﴾.

غير أن الترصيع لا ينبغي أن يكون في جميع النص أو في أكثره، بل يكون على قلة حتى يتحقق أثره الجمالي، قال العسكري بعد أن عرف الترصيع وجاء بأمثله عنه: «ومثل هذا إذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين كان حسناً... فإذا كثر وتوالى دل على التكلف»⁽⁶¹⁾، وإلى هذا ذهب ابن الأثير حين رأى أن «هذه الأصناف من التصريح والترصيع والتجنيس وغيرها إنما يحسن منها في الكلام ما قل وجرى مجرى الغرة من الوجه، أو كان كالطرارز من الثوب، فأما إذا تواترت وكثرت فإنها لا تكون مرضية»⁽⁶²⁾.

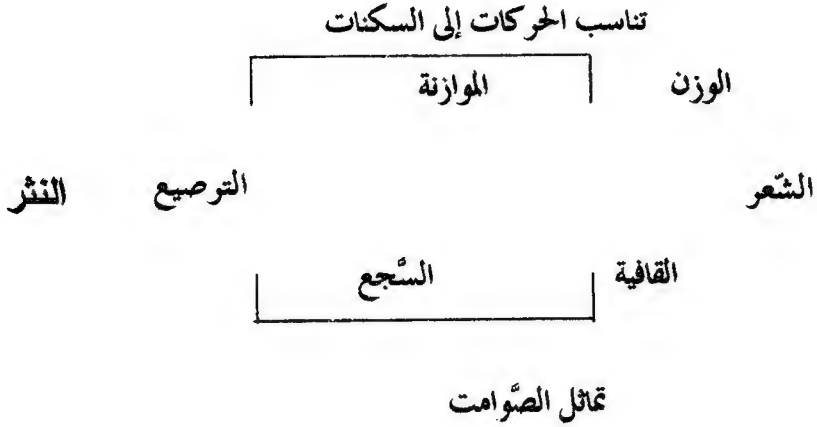
والتوجيه الجمالي لهذا الحكم هو أن هذه الأنواع كلها مبنية على التماثل، فإذا كثرت افتقد العمل إلى مبدأ التنوع، كما أن ميزتها وتأثيرها لا تحققهما إلا إذا كانت متفردة داخل العمل، فإذا تواترت ذهبت ميزتها وأثرها اللذان يكونان لها قليلة أو متفردة.

وذكر ابن الأثير من ضوابط السجع «أن تكون كل واحدة من السجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها»⁽⁶³⁾، وهذا المقياس قريب مما اشترطوه للقافية بأن لا تتكرر بمعنى واحد⁽⁶⁴⁾، والداعي إلى هذا في الحالتين هو مطلب التنوع واجتناب التكرار المتماثل للوحدات، فإذا حدث تكرار الوحدة الصوتية، فلا بد من أن تكون بمعنى جديد، غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها، وإذا كان تكرار الوحدات لفظاً ومعنى مقبولا في بعض السياقات، فإنه في مواضع كهذه يبدو إجراء غير محبب، ويتجلى هذا أكثر في الجنس الذي تتضح فيه معالم البعد الدلالي، وتبرز جنباً إلى جنب مع المظهر الصوتي.

لقد تناولنا أبرز المفاهيم التي عبرت عن الظواهر العامة في التناسب الصوتي، ولو تتبعنا المصطلحات البلاغية لوجدناها كثيرة جداً، وبقدر كثرتها، كان التداخل بينها والاختلاف بين البلاغيين في ضبط حدودها، ولكن هذه المصطلحات — مهما بلغت كثرة واختلفت

معانيها بين البلاغيين — ترجع إلى أصل عام هو التَّنَاسُبُ الصَّوْتِي بِمُظَاهِرِهِ وَعِلَاقَاتِهِ الْمُخْتَلِفَةَ (تساو، أو تماثل، أو تناظر، أو تكافؤ...).

وعلى العموم فإن ظواهر التَّنَاسُبِ الصَّوْتِي تنبني كلها على المبدئين اللذين يقوم عليهما الوزن والقافية، أي تناسب الحركات إلى السكّنات في الوزن، وتماثل الصَّوَامَتِ في القافية، فمن النوع الأول: الوزن والموازنة، ومن النوع الثاني: السَّجْع، والتَّصْرِيع، ولزوم ما لا يلزم، أما الترصيع فهو يقوم على اجتماع نوعي التَّنَاسُبِ (تناسب الحركات، وتماثل الصَّوَامَتِ). ويمكن تمثيل ظواهر التَّنَاسُبِ الصَّوْتِي بالشكل الآتي:



فإذا كان الشعر يقوم على خاصيتي الوزن والقافية وهما نوعان من التَّنَاسُبِ الصَّوْتِي، فإن الترصيع ينتج عن تحقق الموازنة والسَّجْع، وهذا يعني أن الترصيع هو نوع من الاختزال لبنية الشعر، وأن بنية الشعر هي المثل المحتذى في لغة النثر الأدبي، من خلال كثير من الظواهر المتصلة بالوزن والقافية، وهما أصلاً التَّنَاسُبَاتِ الصَّوْتِيَّة.

الهوامش

- (1) ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 686 وما بعدها.
- (2) الجرجاني محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات، ص 305.
- (3) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 45.
- (4) ينظر: محسن محمد عطية، غاية الفن، ص 10.
- (5) ابتسام أحمد حمدان حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص 29.
- (6) الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات.
- (7) محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص 21.
- (8) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، ص 352.
- (9) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 141.
- (10) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 267.
- (11) الأخضر جمعي، نظرية الشعر، ص 177.
- (12) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 259.
- (13) المرجع السابق، ص 267.
- (14) المرجع نفسه، ص 267.
- (15) المرجع نفسه، ص 267.
- (16) ابن الأثير، المثل السائر، ج 2، ص 300، والبيتان لم أقف على قائلهما.
- (17) المرزباني، الموشح، ص 103.
- (18) المرجع نفسه، ص 103، والأبيات للأسود بن يعفر، وقد ورد أولها في لسان العرب، مادة (ذيل)، ج 17، ص 1530.
- (19) جو كوهن، النظرية الشعرية، ص 244.
- (20) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 159.
- (21) المرجع نفسه، ج 1، ص 159.
- (22) المرجع نفسه، ج 1، ص 159.
- (23) التنوخي القاضي أبو يعلى، كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي،

- ط2، القاهرة، 1978م، ص66.
- (24) الرماني، النكت، ص98، 99.
- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص159. (25)
- (26) مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1402هـ/1981م
- (27) المرجع نفسه، ص38.
- (28) القرطاجي، منهاج البلغاء، ص272.
- (29) المرزباني، الموشح، ص19.
- (30) المرجع نفسه، ص25، والبيت في ديوان النابغة الذبياني، ص143.
- الموشح، ص27، و البيت في خزانة الأدب، ج11، ص325. (31)
- (32) الموشح، ص20.
- (33) ثعلب أبو العباس، قواعد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1417هـ/1996م، ص40.
- (34) ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، دار توبقال، ط1، المغرب، 1996م، ص219.
- (35) جون كوهن، التّظرية الشعريّة، ص103.
- (36) المرجع نفسه، ص361.
- (37) ثعلب، قواعد الشعر، ص43.
- (38) المرزباني، الموشح، ص20.
- (39) القرطاجي، منهاج البلغاء، ص274.
- (40) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص269.
- (41) القزويني، الإيضاح، ص328.
- المرجع نفسه، ص328. (42)
- (43) للمرجع السابق، ص328، والبيت في ديوان أبي تمام، دار صعب، بيروت، (د. د. ت)، ص226.
- (44) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص269.

- (45) القزويني، الإيضاح، ص 325.
- (46) المرجع نفسه، ص 325.
- (47) العلوي، الطراز، ج 3، ص 12.
- (48) العسكري، الصناعتين، ص 289.
- (49) ينظر: القزويني، الإيضاح، ص 326 — 329.
- (50) القرطاجي، منهاج البلغاء، ص 283.
- (51) جمال الدين بن الشيخ، الشّعرية العربية، ص 221.
- (52) ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص 235.
- (53) العلوي، الطراز، ج 2، ص 209.
- (54) ابن الأثير، ج 1، ص 255.
- (55) العلوي، الطراز، ج 3، ص 12.
- (56) ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص 255.
- (57) العلوي، الطراز، ج 2، ص 194.
- (58) المرجع نفسه، ج 2، ص 195.
- (59) الباقلائي، إعجاز القرآن، ص 84، و لم أقف على البيت في ديوان ابن المعتز.
- (60) المرجع نفسه، ص 85.
- (61) العسكري، الصناعتين، ص 419.
- (62) ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص 235.
- (63) المرجع نفسه، ج 1، ص 195.
- (64) ثعلب، قواعد الشّعر، ص 43.

قائمة المراجع:

1. اقسام أحمد حمدان ، الأسس الجهازية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، ط1، حلب، 1418هـ/1997م.
2. ابن الأثير ضياء الدين، للثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1419 هـ/1998م.
3. أحمد مطلوب ، معجم للمصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، بيروت (د ت).
4. الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان للطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.
5. البقالاني أبو بكر، إعجاز القرآن، دار ومكتبة الهلال بيروت، ط1، 1993م.
6. شروخي القاضي أبو علي، كتاب القرائي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1978م.
7. ثعلب أبو العباس ، قواعد الشعر، تحقيق: عبد النعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1417هـ/1996م.
8. الجرجاني محمد بن علي، الإشارات والنسيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار النهضة مصر، القاهرة، 1982م.
9. جمال الدين ابن الشيخ ، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، دار توبقال، ط1، المغرب، 1996م.
10. جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000م.
11. ابن رشيق القيرواني، المعلمة في محاسن الشعر وآدبه ونقله، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1422هـ/2001م.
12. إرماني علي بن عيسى ، أنكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، القاهرة (د ت).
13. العسكري أبو هلال، كتاب لصناعين، تحقيق: منير قمبيح، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1409هـ/1989م.
14. القراطحي حازم، منهاج البلاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.
15. القزويني جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت،

2000م.

- 16- محسن محمد عطية ، غاية الفن، دار المعارف، مصر، 1991م.
17. محمد عبد للطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، بيروت (د ت).
18. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999م.
19. للرزباني محمد بن موسى، اللوشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1425م/1995م.
20. مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1402هـ/1981م.

بلاغة التوكيد ومذاقاته

أ.أحمد شريف حامدي

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة فرحات عباس / سطيف

يرجع سبب ضعف النحو وجموده، بل وجفافه إلى انفصاله عن علم المعاني، فصار جسدا لا روح فيه، فهو كالسمك الذي أخرج من محيطه.

إنّ علمي النحو والمعاني لا يمكن الفصل بينهما، وأنّ ما تركه الإمام عبد القاهر الجرجاني من مباحث في دلائل الإعجاز وغيره يعتبر الطريق الأسلم الذي كان على النحاة أن يسلكوه بدراستهم للنحو.

وقد قال البلاغيون قديما : إن لكل مقام مقالا، وإنّ لكل كلمة مع صاحبها مقاما، يفهم منه معنى : امتزاج النحو بعلم المعاني، كما أن فكرة "المقام" التي توصل إليها شيوخ البلاغة، كانوا متقدمين بها قرونا على زمانهم، ذلك لأنّ فكريتي المقام والمقال باعتبارهما أساسين متميزين من أسس تحليل المعنى يعتبر الآن في الغرب من الكشوف التي جاءت نتيجة لمغامرات العقل المعاصر في دراسة اللغة.⁽¹⁾

لقد تم الانفصال بين النحوي والبلاغي، وحدث الشقاق بينهما بعد عبد القاهر الجرجاني، مع أن الصلة بينهما لا تنفصم عراها، فكلاهما يتعاملان مع الأداء اللغوي.

إن هذا الانفصال بين العلمين "النحو والبلاغة" يتحمل تبعته النحويون المتأخرون حينما أهملوا دراسة الظواهر النحوية ضمن تراكيبهما اللغوية، وقصروا جهدهم على البحث في ضبط أواخر الكلمات، ولم ينتبهوا إلى البناء وقيمتة النحوية الفنية.⁽²⁾

بل إن بداية ظهور الجمود في الدرس البلاغي يتحمل مسؤوليتها السكاكي، كما يرى بعض الباحثين : "لقد خيل إليه أنه بمنهاجه المنظم المقتنّ يصلح من شأن البلاغة فإذا به، من حيث لا يدري، يفسدها ويسيء إليها."⁽³⁾...

ذلكم هو السبب الرئيس في ضعف النحو وعزوف طلبتنا عن دراسته، لأنّه صار عبارة عن قوالب ثملاً مرة وتفرغ أخرى دون أي اهتمام بالمقامات التي يرد فيها.

والسبب نفسه هو الذي دفعني إلى الإسهام بهذا البحث المتواضع والذي ساهم في إخراجها مناقشة الطلبة في شواهد من القرآن الكريم على توكيد الخبر.

والآيات هي :

- قوله عز وجل : "وما أنزل الرحمن من شيء إن أنتم إلا تكذبون" (يس/15).
 - وقوله "وما أنفقتم من شيء فهو يخلفه وهو خير الرازقين" (سبا/39).
 - وقوله "وما ربك بظلام للعبيد" (فصلت/46).
 - وقوله "أليس الله بكاف عبده" (الزمر/36).
 - وقوله "وإن من شيء إلا يسبح بحمده..." (الإسراء/44).
- فبعد المناقشة تبين لي أنهم لا يعرفون من وظائف هذه الحروف إلا أنها حروف جرّ زائدة فحسب.

التوكيد في لغتنا العربية أنواع، وله مذاقات عذبة، ودلالات تختلف باختلاف المقامات الوارد فيها، وأحاول في هذا البحث تقلم بعض صوره وأسراره من خلال أي الذكر الحكيم. كالتوكيد بالحروف، والتوكيد بضمير الفصل، والتوكيد بالجملة، والتوكيد بال تكرار، والتوكيد بنقل الجمل من مستوى إلى آخر، إلى غير ذلك مما نعرضه في هذا البحث وما سنعرضه مستقبلا بحول الله.

* أولاً : التوكيد بالحروف :

نأخذ من الحروف على سبيل الذكر حرف (من) :

من : هي حرف من حروف الجر الذي له مذاقاته أيضا ومن معانيها : أنها تكون لابتداء الغاية، وتكون للتبويض، وتكون للتوكيد.⁽⁴⁾

وهذه الزمخشري إلى أن كل معاني (من) تعود إلى الابتداء.⁽⁵⁾

وهناك آراء أخرى مبثوثة في كتب النحو تصل بها إلى أكثر من معنى...

ومن أمثلة مجيئها للتوكيد قوله عز وجل في سورة يس "وما أنزل الرحمن من

شيء إن أنتم إلا تكذبون" الآية 15.

فسياق الآية إنكار وجحود من القوم الذين أرسل إليهم الرسل وكان ردهم: "ما أنزل الرحمن من شيء".

إذا تأملنا لفظ "شيء" وجدناه نكرة تدل على القليل، فإذا جاءت منفية وأكد نفيها بالحرف "من" كان المعنى أقوى وأبلغ، إذ يوحي بعدم نزول أي شيء مهما تناهى في الصغر والضآلة، حتى ولو كان جزء يسيرا من هباءة لم يترله الله. والقول نفسه في قوله عز وجل "وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم إنه كان حليما غفورا" تدل الآية على أنه مهما كان في هذا الكون من أكبر مخلوق إلى أصغر مخلوق، ولو تناهى في الصغر إلى أبعد الحدود يسبح الله عز وجل.

وتقول مثلا: ما قرأت شيئا، نفيك للقراءة غير مؤكد وغير مضبوط، إذ يمكن أنك قد قرأت سطرا من صحيفة، أو كلمة أو كلمتين من سطر، أو جزء من كلمة. لكن عندما تريد نفي القراءة مطلقا ولو بعض كلمة تقول: ما قرأت من شيء، فيكون نفيك للقراءة مؤكدا تأكيدا ثابتا، وأنت لم تقرأ شيئا مهما صغر وضؤل.

واقرا معي قوله عز وجل في سورة المائدة، الآية 19 "ما جاءنا من بشير ولا نذير"، فحرف "من" جاء توكيدا لعموم ما بعدها، أي: ما جاءنا أي بشير ولا نذير.

ثانيا: التوكيد بضمير الفصل هو:

ضمير الفصل هي تسمية بصرية، أما الكوفيون فيسمونه: ضمير العماد، وهو ضمير منفصل يؤتى به ليتعين أن ما بعده خير وليس صفة.

قال الزمخشري: "فائدة ضمير الفصل الدلالة على أن الوارد بعده خير لا صفة، والتوكيد، وإيجاب أن فائدة المسند ثابتة للمسند إليه دون غيره".⁽⁶⁾

فضمير الفصل يزيل الاحتمال والإبهام من الجملة التي يدخل عليها ويفيد التوكيد وخير ما يمثله قوله عز وجلّ في سورة النجم الآيات: (43-50):

"وأنه هو أضحك وأبكى (.) وأنه هو أمات وأحيا (.) وأنه خلق الزوجين الذكر والأنثى (.) من نطفة إذا تمنى (.) وأن عليه النشأة الأخرى (.) وأنه هو أغنى وأقنى (.) وأنه هو رب الشعري (.) وأنه أهلك عادا الأولى (.)"

تلاحظ أن ضمير الفصل قد ذكر في بعض الآيات وغاب عن آيات أخرى... فما السر في ذلك؟..

الأفعال "أضحك، وأبكى، وأمات، وأحيا، وأغنى، وأقنى" مقيدة بضمير الفصل ليبين الله عز وجل للمشركون أن تلك الأفعال ينفرد بها هو وحده ولا يشاركه فيها أحد كما يزعمون.

أما فعل "الخلق" فالمشركون يعترفون بفعله الله عز وجل قال تعالى "ولئن سألتهم من خلقهم ليقولن الله"، أما فعل "النشأة الأخرى" والبعث غدا يوم القيامة فهم ينكرونه ويحسدونه. وجاء الحديث عنه غير مؤكد بضميره الفصل فما السر في ذلك؟

والجواب : تصور معي أن مخترعا توصل بعد جهد جهيد وعناء طويل إلى اختراع آلة من الآلات، ثم تقدم باختراعه إلى إحدى الشركات لتنتجه، وبعد أيام اتصلت به الشركة وطلبت منه نموذجا آخر لاختراعه، لأن الذي قدمه إليها قد ضاع منها. أيجد المخترع صعوبة ويعجز عن إنجاز نموذج آخر لاختراعه، أم أنه ينجزه بيسر وسهولة؟. ولله المثل الأعلى، إعادتهم غدا يوم القيامة وإحيائهم من جديد أهون على الله وأسهل أم أن خلقهم هو الأصعب؟ فمن الغباء أن يعترفوا بأن الله هو الذي خلقهم ثم ينكرون عليه النشأة الأخرى، فهي أهون من النشأة الأولى، ولا يصعب عليه عز وجل شيء في البداية ولا في الإعادة مصداقا لقوله: "إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون".

ثالثا: التوكيد بالتكرار:

اقرأ قوله عز وجل في سورة النبأ الآيات (9-11): "وجعلنا نومكم سباتا(.) وجعلنا الليل لباسا (.) وجعلنا النهار معاشا (.)" فالفعل "جعل" هو المسند و"نا" العظمة هي المسند إليه، وقد تكرر الإسناد، ولذلك يعتبر هذا نوع من أنواع التوكيد، ليكون نوع هذا الخبر طلبيا إذ يحسن بالمتكلم أن يؤكد للمخاطب الخير بمؤكد واحد.

رابعا: التوكيد بالجملة الاسمية:

التعبير بالجملة الاسمية أوكد وأقوى من التعبير بأختها الفعلية، فهي تفيد بأصل وضعها ثبوت الحكم فحسب بلا نظر إلى تجدد، وقد تفيد الدوام والاستمرار بقرينة السياق كما في قوله عز وجل في مدح الرسول ﷺ "وإنك لعلى خلق عظيم" القلم الآية 4.

أما التعبير بالفعلية فهي تدل بأصل وضعها على التجدد في زمن معين مع الاختصار، لأن فعلها يدل بذاته على أحد الأزمنة الثلاثة لا بقرينة خارجية عنه، بخلاف الاسم الذي يدل على الزمن المعين بقرينة أخرى كأن تقول : أمس، أو الآن، أو غدا.

وقد تفيد أيضا الاستمرار لتجددي شيئا فشيئا بمعونة القرائن، وخير مثال على ذلك قوله عز وجل: "قد أفلح المؤمنون (.) الذين هم في صلاتهم خاشعون (.) والذين هم عن اللغو معرضون (.) والذين هم للزكاة فاعلون (.) والذين هم لفروجهم حافظون (.) إلا على أزواجهم أو ما ملكت أيمانهم فإنهم غير ملومين (.) فمن ابتغى وراء ذلك فأولئك هم العادون (.) والذين هم لأماناتهم وعهدهم راعون (.) والذين هم على صلواتهم يحافظون (.) أولئك هم الوارثون الذين يرثون الفردوس هم فيها خالدون (.)" (المؤمنون/1-11).

تدبر معي الآيات السابقة وتأمل الأخبار التي تحتها سطر تجدها أسماء وليست أفعالا ما عدا الخبر "يحافظون" في نهاية الآيات.

والسر في ذلك أنها أخبار ثابتة ملازمة لأصحابها لا تفارقهم ولا تتغير ولا تبدل، فالصلاة لا تكون صلاة إذا فقدت صفة الخشوع، فروحها الخشوع، وهي بدونها، مجرد حركات وسكنات لا غير ولذلك أخبر عنها بالخبر الاسمي "خاشعون" وكذلك بالنسبة للغو، فهو الصفة الثانية للمؤمنين بعد الخشوع في الصلاة، فالإعراض عنه صفة ثابتة لصيقة بهم لا تفارقهم ولا تتغير.

أما الزكاة فهم لها فاعلون، أي أنهم يخرجونها طوعية عن طيب خاطر. وهم في إخراجها يجدون لذة وحلاوة، وكأنها صارت عندهم غزيرة فطرية موكوزة في نفوسهم، كغزيرة الجوع والعطش، فهم يتلذذون بها طاعة لله عز وجل ولرسوله عليه الصلاة والسلام، وكذلك حفظ الفروج وحفظ الأمانات والوفاء بالعهد ...

أما المحافظة على الصلوات فجاء الخبر عنها فعلا مضارعا "يحافظون" والسر في ذلك أن التعبير بالفعل يفيد التجدد والتغير والاستمرار التجديدي مع الزمن ومع كل يوم.

فعلى المؤمن أن لا يترك الصلاة وأن يحافظ عليها مدة وجوده في الحياة إلى أن يتوفاه الله....

وهذا هو السر في الاختلاف بين التعبيرين بالاسمية والفعلية، وبين الانتقال من مستوى الاسمية إلى مستوى الفعلية، والعكس.

خامسا: التوكيد بالمصدر وإنابته عن الفعل :

الانتقال من مستوى التعبير بالفعل إلى الانتقال للتعبير بالمصدر... له أيضا أسرار ومذاقته ومقاماته.

اقرأ معي قول الله عز وجل: "فإذا لقيتم الذين كفروا فضرب الرقاب ..."
سورة محمد الآية (4).

الله عز وجل أمر المؤمنين بضرب رقاب الكفرة بمجرد لقاءهم، فجاء الأمر بالضرب بواسطة المصدر "ضرب" وأنزل مثله فعل الأمر "اضرب" فقد انتقلت الجملة من مستوى إلى مستوى آخر، والسري ذلك يعود إلى أن المقام مقام عزم وجد يتطلب الحزم والعزم في التنفيذ، وعدم التهاون أو التباطؤ، ويتطلب أيضا السرعة في الانقضاض على أعداء الله دون تريث ... وهذا لا يتم ولا يتأتى إلا بالتعبير عن هذه السرعة والمضاء بالمصدر "ضرب" وليس بالفعل "اضرب". ثم تذوق معي طعم الفاء الجميلة المتصلة بالفعل "اضرب" والتي اختصرت الزمن وأكلته بحيث أنه بمجرد اللقاء بين المسلمين وأعداء الله يكون ضرب الرقاب دون فاصل زمني بينهما، أي أن الزمن ينعدم بين اللقاء وفعل الضرب.

ومما تجدر الإشارة إليه أن التوكيد أو عدمه يكونان تبعا لحال المخاطب ودرجة إنكاره قوة أو ضعفا، أو عدم إنكاره، أي أن المتكلم ينظر إلى حال من يخاطب فيصوغ عباراته على ما يقتضيه حاله الحقيقي أو الاعتباري.

وهناك ضروب أخرى من التوكيد ذكرها الدكتور محمد أبو موسى لا ينظر فيها إلى حال المخاطب، وإنما ينظر فيها المتكلم إلى حال نفسه ومدى انفعاله لهذه الحقائق، وحرصه على إذاعتها، وتقريرها في النفوس كما أحسها مقرر أكيدة في نفسه. (7)

ومنه قوله تعالى حكاية عن سيدنا إبراهيم عليه السلام في ضراعتة: "ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم" إبراهيم/37، وقوله: "ربنا إنك تعلم ما نخفي وما نعلن وما يخفى على الله من شيء في الأرض ولا في السماء" إبراهيم/38.

فالتأكيد هنا لم ينظر فيه إلى حال المخاطب وإنما نظر فيه إلى حال النفس الراجية وبيان مدى انفعالها بهذا الرجاء.

* وقد يكون التوكيد لرغبة المتكلم في تقوية الكلام عند المخاطب وتقريره في نفسه وإن كان غير منكر له كقوله تعالى في مخاطبة النبي عليه الصلاة والسلام: "إنا نحن نزلنا عليك القرآن تنزيلاً" الإنسان/23، وقوله: "إني أنا الله لا إله إلا أنا فاعبدني وأقم الصلاة لذكري" طه/14.

وقوله: "وإن ربك هو العزيز الرحيم وإنه لتتربل رب العالمين" الشعراء/191-192.

فالمخاطب عليه السلام ليس في نفسه إثارة شك في هذه القضايا، ولكن التوكيد يهدف إلى زيادة تقرير المعنى في نفسه عليه السلام حتى يبلغ به عين اليقين. وقد يكون التوكيد لتحقيق الوعد كما في قوله عز وجل: "إن الذين سبقت لهم منا الحسنى أولئك عنها مبعدون" (الأنبياء/101)، وقوله: "أذن للذين يقاتلون بأنهم ظلموا وإن الله على نصرهم لقدير" الحج/39.

* وقد يكون التوكيد لتحقيق الوعد كما في قوله تعالى: "إنكم وما تعبدون من دون الله حصب جهنم أنتم لها واردون" الأنبياء/98.

* وقد يكون التوكيد للإشارة إلى أن الذي كان لم يكن على وفق ظن المتكلم، فكأن نفس المتكلم تنكره فيؤكده لها، ومثاله قوله تعالى حكاية عن نوح عليه السلام: "قال رب إن قومي كذبون" الشعراء/117.

* وقد يكون التوكيد لغرابة الخبر وحرص المتكلم على أن يؤنس به نفس المخاطب، وإن كان المخاطب لا ينكره، ومثاله قوله تعالى: "فلما أتاها نودي من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة أن يا موسى إني أنا الله رب العالمين" القصص/30.

ففي التأكيد "إني أنا الله رب العالمين" إيناس لنفس سيدنا موسى عليه السلام بالخبر، لأن الموقف غريب وقد يعلق بنفسه شيء ما بعد ذهابه إلى المكان الذي رأى فيه النار ليأتي بجذوة منها لأهله لعلهم يصطلون، وكان ذلك في ليلة مظلمة

شديدة البرودة، فإذا به بنداء الحق يناديه من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة. وهذا موقف يحتاج إلى مؤانسة نفس موسى عليه السلام وطمأننتها حتى تثبت ولا تفرع، ومثله قوله عز وجل يخاطب موسى عليه السلام لما رأى أفاعيل السحرة وأوجس في نفسه خيفة قال له سبحانه: "لا تخف إنك أنت الأعلى" طه/68.

* وقد يكون التوكيد إظهارا لمعتقد النفس وإبرازا له لتزداد النفس يقينا به، لأن مقامها يقتضي ذلك، ومثاله قوله تعالى: "الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله وإنا إليه راجعون" البقرة/ ، فالمرتبة بالنسبة للمؤمن قضاء وقدر لا يقول فيها عند المصيبة إلا ما يرضي الله ...

وهذه الآية هي العلاج بل هي البلسم الشافي له، خلافا لغير المؤمن الذي لا يربطه بالله عز وجل أي رابط فأخوف ما يخافه وترتعد له فريضته هو الموت، بل بمجرد سماعه لها ينهار وينهزم، لأنه لا إيمان له.

ومن التوكيد الذي يذكره الدكتور أبو موسى: التوكيد الذي يأتي في الجمل التي كأنها نتائج لمقدمات فيلفت إليه وكأنها هي المقصورة والأهم وموضع العناية في السياق، وخير مثال لهذا اللون من التوكيد قوله عز وجل في سورة الحج: "يا أيها الناس إن كنتم في ريب من البعث فإننا خلقناكم من تراب، ثم من نطفة، ثم من علقة، ثم من مضغة مخلقة وغير مخلقة لنبين لكم ونقر في الأرحام ما نشاء إلى أجل مسمى، ثم نخرجكم طفلا، ثم لتبلغوا أشدكم، ومنكم من يتوفى، ومنكم من يرد إلى أرذل العمر لكيلا يعلم من بعد علم شيئا، وترى الأرض هاهنا إذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج، ذلك بأن الله هو الحق، وأنه يحيي الموتى، وأنه على كل شيء قدير، وأن الساعة آتية لا ريب فيها، وأن الله يبعث من القبور" سورة الحج/5 - 6.

نلاحظ أن المقام الوارد فيه التوكيد مقام جحود وإنكار ليوم البعث، فجاءت الآيات ترد على المكذبين به، وتقدم لهم دليلين واضحين لكل ذي عقل واع متدبر ..

الدليل الأول يتمثل في خلق الإنسان ومراحل تكوينه إلى أن يصل إلى أرذل العمر قال تعالى : "وفي أنفسكم أفلا تبصرون" وقال "وضرب لنا مثلا ونسي خلقه قال من يحي العظام وهي رميم، قل يحييها الذي أنشأها أول مرة وهو بكل خلق عليم" ..

والدليل الثاني في الأرض، وكيف تهتز وتربو حينما يتزل عليها الماء من السماء فتنبث بإذن رها من كل زوج بهيج، فالذي خلق الإنسان من ماء مهين، وأخرجه من رحم أمه، وتدرج به في الحياة إلى أن يصل به إلى أرذل العمر، وأحيى الأرض بعد موات وأنبت فيها من كل زوج بهيج، قادر على أن يبعث الإنسان ويحييه بعد موته من جديد.

تلك مقدمتان : الأولى في الإنسان، والثانية في الأرض، ثم ختمتا بخمس جمل مؤكدة كانت نتائج لهما.

تلكم هي بعض ضروب التوكيد وبعض مذاقاته ليتبين لنا بأن التوكيد ليس مقصورا على علم النحو فقط بل يتعدى إلى علم المعاني، وحبذا لو يدرس لطلابنا ممزوجا بعلم المعاني لتكون الفائدة أعم وأشمل، وليزداد اهتمام الدارسين به وبقية الأبواب النحوية الأخرى.

والله المستعان

الهوامش

القرآن الكريم : برواية ورش.

* د: تمام حسان : اللغة العربية، معناها ومبناها. ص:333،337./ط 2. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1979.

* د: رجاء عيد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور. ص:17/ مطبعة منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة.

* د: عبد العزيز عتيق : علم المعاني /ص27/دار النهضة العربية، بيروت 1974.

* سيبويه: الكتاب ج4 : 244 وما بعدها، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975.

* الزمخشري : المفصل:ص283، دار الجليل، ط2، بيروت.

* د. عبد الهادي فوضيل : مختصر النحو: ص52، دار الشروق، ط 11، جدة، السعودية 1406/1986.

* د: محمد أبو موسى : خصائص التركيب : ص57، مكتبة وهبة، ط 2، القاهرة 1980.

موقف النحاة من توسط الخبر بين الفعل
الناسخ واسمه في باب (كان وأخواتها)

أ. رشاد سبري

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة منتوري / قسنطينة

موقف الشحاة من توسط الخير..

الأصل في الجملة الاسمية أن تأتي على حسب ترتيبها الطبيعي، فإن كانت الجملة الاسمية مجردة من النواسخ كان الأصل في ترتيب أجزائها على النحو التالي:

المبتدأ + الخبر + معمول الخبر (إن وجد)

وإن كانت منسوخة كان ترتيبها الطبيعي كما يلي:

الفعل الناسخ + الاسم + الخبر + معمول الخبر (إن وجد)

لكن هذا الترتيب ليس ملتزما في كل الأحوال والظروف، فقد تجد على الجملة ظروف تستدعي تغيير هذا الترتيب جزئيا أو كليا - على سبيل الجواز أو الوجوب - بحسب أحوال الصيغة وظروف السياق والمقام.⁽¹⁾

ولذا يعد ترتيب أجزاء الجملة من أبرز عناصر التحويل وأكثرها وضوحا؛ لأن المتكلم يعتمد إلى ما حقه التأخير فيما جاء عن العرب فيقدمه، أو إلى ما حقه التقديم فيؤخره طلبا لإظهار ترتيب المعاني في النفس.⁽²⁾

فالكلمات كما يقول عبد القاهر الجرجاني: "تقتفي نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس".⁽³⁾

والترتيب فن من الفنون التي يأخذ بها الفصحاء وأصحاب البيان في الأساليب، وأولئك الذين يجيدون التصرف في القول ووضعه الموضع الذي يقتضيه المعنى⁽⁴⁾، يقول عبد القاهر: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان".⁽⁵⁾

وقال سيويو: "... كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم بيانه أعنى، وإن كانا جميعا يهماهم ويعنيانهم".⁽⁶⁾

ونظرا لأهمية تقدم جزء من الجملة على آخر سياقيا وداليا، فقد أجاز النحويون تقدم الخبر على المبتدأ بشرط ألا يؤدي ذلك التقدم إلى لبس في بعض

أما بالنسبة لرتبة الخبر مع الأفعال الناسخة فلها أحكام مفصلة من حيث التقدم على الفعل الناسخ واسمه، أو توسطه بينهما، أو تأخره عنهما، كل ذلك له ثلاث حالات من الوجوب والجواز والامتناع.⁽⁸⁾

وما يهمني بالدرجة الأولى هو مسألة التوسط الجائز للخبر بين الفعل الناسخ واسمه، فقد اضطربت آراء النحاة القدماء في كثير من وجوه التوسط وأحكامه، إلى درجة التناقض حتى النحوي الواحد قد تتعارض أحكامه النظرية مع شواهد التطبيقية في موضع آخر. ومع ما يبدو من اتفاق بينهم في بعض الأحكام، أو ما ينسب إليهم من اتفاق يجد المتبع لتلك الأحكام في كتبهم أو في كتب نحاة آخرين ما ينكرها، بل قد تتعارض بعض أحكامهم وآرائهم مع أساليب قرآنية في غاية الوضوح.

مما يجعلني أؤكد بأن كثيرا من الأحكام النحوية التي ينسبها متأخروا النحاة لمقدميهم فيها شيء كبير من عدم الدقة، وذلك لضعف استقراء تلك الآراء والأحكام في مظاهرها، والاعتماد على النقل الشفوي من نحوي إلى الذي يليه دون تمحيص أو تثبت.

كما أؤكد أيضا بأن النحاة - على جلال قدرهم وعظم جهدهم - بنوا بعض أحكامهم على استقراء ناقص للمادة اللغوية، وهم معذورون في بعض الأحيان، وذلك بسبب مشقة الإحاطة بكل ما ورد عن العرب من شعر ونثر، يقول الإمام الشافعي: "لسان العرب أوسع الألسنة مذهبا، وأكثرها ألفاظا، ولا نعلم أنه يحيط بجميع علمه إنسان غير نبي"⁽⁹⁾.

ولكن يصعب التماس العذر لهم فيما خالفوا فيه ظاهر القرآن الكريم، أو القراءات الصحيحة.

ومن هنا كانت بعض الأحكام النحوية مشكوكا في عموميتها أو اطرادها

بحسب تعبيرهم، ولا سيما إذا وجد في القرآن أو الكلام العربي الفصيح ما يعارضها. وسأدلل على صحة هذه الدعوى من خلال دراستي لمسألة توسط الخبر جوازاً مع الأفعال الناسخة (كان وأخواتها). حيث أجاز النحويون توسط الخبر بين الفعل الناسخ واسمه، قال ابن يعيش في باب (كان) وأخواتها: "وأما تقدم أخبارها على أسمائها فجائز بلا خلاف؛ لأن مقتضى لجواز ذلك موجود، وهو كون العامل فعلاً، ولا مانع هناك⁽¹⁰⁾."

ويفهم من كلام ابن يعيش أن توسط الخبر هنا - ما لم يوجد مانع - جائز مطلقاً في جميع أفعال هذا الباب، وعند جميع النحاة، وفي جميع صور الخبر، سواء أكان مفرداً أم جملة أم شبه جملة. إلا أن لبعض النحاة آراء مخالفة لهذا الإطلاق من عدة أوجه.

الأول: الاختلاف بين البصريين والكوفيين

فقد نسب أبو حيان وتبعه السيوطي القول بجواز توسط خبر (كان) إلى البصريين دون الكوفيين، قائلاً: "والجائز نحو: كان قائماً زيداً، هذا مذهب البصريين، وسواء أكان مشتقاً أم جامداً، وإذا كان المشتق مما يتحمل الضمير تحمله وهو خبر. ولا يجوز الكوفيون هذا، بل أجاز الكسائي: كان قائماً زيداً، على أن في (كان) ضمير الشأن، و(قائماً) خبر (كان)، و(زيداً) مرفوع بـ (قائم) ولا يثنى ولا يجمع لرفعه الظاهر. وأجاز الفراء ذلك، على أن يكون (قائماً) خبر كان، و(زيداً) مرفوع بـ (كان)، ولا يثنى عنده ولا يجمع⁽¹¹⁾."

وقال السيوطي: "أجاز البصريون توسط أخبار هذا الباب بين الفعل والاسم، أي يجوز تقدم الخبر على المبتدأ، قال تعالى: ﴿وَكَانَ حَقًّا عَلَيْنَا نَصْرُ الْمُؤْمِنِينَ﴾⁽¹²⁾ وقال: ﴿لَيْسَ الْبِرُّ أَنْ تُولُوا وَجُوهَكُمْ﴾⁽¹³⁾."

وقال الشاعر:

لا طيبَ للعيش مادامت منغصةً لذاته، بآذكار الموت والهزم

وقال:

فليس سواءَ عالمٌ وجهولٌ.

ومنع الكوفيون في الجميع؛ لأن الخبر فيه ضمير الاسم، فلا يتقدم على ما يعود عليه". (14)

ولي تحفظ على ما نسبه أبوحيان والسيوطي إلى الكوفيين من منعهم توسط خبر (كان) وأخواتها، ولهذا التحفظ أسباب منها:

1 - ورود ذلك التوسط في القرآن الكريم وكلام العرب كثيرا، بحيث لا يخفى ذلك على صغار المتعلمين، فضلا عن جهازة الكوفة وأئمتها الأعلام المشهورين بتوسعهم في دائرتي السماع والقياس النحويين.

فلا يستقيم هذا المنع إذن مع تواتر النصوص بضده، ولا مع ما عرف عن الكوفيين من أنهم كانوا يبنون الأحكام النحوية على المسموع من كلام العرب، ولو كان شاهدا واحدا، ولو لم يعرف قائله (15) مع اشتهارهم بقلّة التأويل. فكيف يردون أو يؤولون ما ورد في هذا من شواهد قرآنية صريحة لا تقبل التأويل!!

2 - مناقضة ذلك لما نص عليه ابن يعيش سلفا، من أن ذلك التوسط جائز عند النحاة بلا خلاف بينهم في ذلك، وعلل ذلك بوجود المقتضي، وانعدام المانع.

3 - مناقضة ذلك أيضا لما حكاه الأنباري على لسان البصريين مخاطبين الكوفيين بقولهم: "وكذلك أجمعنا على جواز تقدم خبر (كان) على اسمها، نحو: (كان قائماً زيدٌ)، وإن كان قدم فيه ضمير الاسم على ظاهره". (16)

فهذا النص يؤكد أيضا اتفاق الفريقين، البصريين و الكوفيين على جواز توسط خبر كان وأخواتها بينها وبين اسمها. وكان أبو البركات الأنباري أسبق من أبي حيان والسيوطي زمانا، وأقرب منهما إلى الكوفيين مكانا، وأكثر دراية وأوسع اطلاعا من غيره في قضايا ومسائل الخلاف والاتفاق بين الفريقين، وهو حجة في

هذا الأمر، وكتابه الإنصاف خير شاهد على ذلك. فنسبة منع توسط خبر (كان) وأخواتها إلى الكوفيين إذن غير دقيقة.

الوجه الثاني: استثناء بعض الأفعال من جواز التوسط

لم يجز بعض النحاة توسط خبر (مادام)، وبعضهم منع توسط خبر (ليس)، قال أبو حيان: "وأما توسط خبر (ليس) فثابت من كلام العرب، فلا التفات لمن منع ذلك، وأما خبر (مادام) فكذلك. ووهب ابن معط في منع توسط خبر (مادام)، ودعوى الفارسي، وابن الدهان، وابن عصفور، وابن مالك الإجماع على جواز توسط خبر (ليس) ليست بصحيحة، بل ذكر الخلاف فيها ابن درستويه تشبيهاً بـ (ما).⁽¹⁷⁾

وقال ابن مالك: "وقد وقع في ذلك ابن معط - رحمه الله - فضمن ألفيته منع توسط خبر (ليس) و(مادام)، وليس له في ذلك متبوع، بل هو مخالف للمقيس والمسموع.⁽¹⁸⁾

وقال الأزهري: "والصحيح الجواز من غير استثناء، وعليه قول الناظم:
وفي جميعها توسط الخبر أجز⁽¹⁹⁾.....

الوجه الثالث: قصور التمثيل

على الرغم من إطلاق أكثر النحاة حكم جواز توسط الخبر، سواء كان مفرداً أم جملة أم شبه جملة، فقد قصر سيبويه توسط الخبر المفرد وشبه الجملة دون الجملة قائلاً: "والتقدم هنا والتأخير فيما يكون ظرفاً"⁽²⁰⁾ أو يكون اسماً، في العناية والاهتمام، مثله فيما ذكرت لك في باب الفاعل والمفعول، وجميع ما ذكرت لك من التقدم والتأخير والإلغاء والاستقرار عربي كثير، فمن ذلك قوله جل وعز: ﴿وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ﴾⁽²¹⁾، وأهل الجفاء من العرب يقولون: وَلَمْ يَكُنْ كُفُوًا لَهُ أَحَدٌ، كأهم آخرها حيث كانت غير مستقرة⁽²²⁾، وتابع ابن يعيش سيبويه في

حصر جواز التوسط على الخبر المفرد وشبه الجملة فقط. (23)

بل اقتصر كثير من النحاة في شواهدهم وأمثلتهم للتوسط الجائز على الخبر المفرد، دون الخبر الجملة وشبه الجملة.

قال المبرد: "و(كان) فعل متصرف يتقدم مفعوله و يتأخر، ويكون معرفة ونكرة، أي ذلك فعلت صلح، وذلك قولك: كان زيدٌ أخاك، وكان أخاك زيدٌ، وأخاك كان زيدٌ، وكذلك جميع باها في المعرفة والنكرة، وتقول : كان القائمُ في الدار عبد الله، وكان الذي ضرب أخاه أخاك، وكذلك: ليس منطلقاً زيدٌ". (24)

الوجه الرابع: حكم توسط الخبر الجملة:

أهل أكثر النحويين - كما بينا قبل قليل - الإشارة إلى حكم توسط الخبر الجملة، اسمية كانت أم فعلية.

وقليل هم النحاة الذين تعرضوا لذلك، وقد اختلفت وجهة نظر هؤلاء القلة في حكم توسط الخبر الجملة بين الفعل الناسخ واسمه على ثلاثة مذاهب (25):

أولها: يجب تأخير الخبر الجملة مطلقاً، ولا يجوز تقديمه، ولا توسطه، سواء أكانت اسمية، نحو: كان زيد أبوه قائم، أم فعلية رافعة ضمير الاسم نحو: كان زيدٌ يقوم، أم غير رافعة نحو: كان زيد يمر به عمرو، ومستند المنع عدم سماعه، والقياس هنا غير مستحسن بعد أن تبين لهم أن الكلام العربي لم يرد به تقدم أو توسط هذا النوع من الخبر الجملة. (26) ونسب ابن الخباز هذا الرأي للكوفيين. (27)

والمذهب الثاني: يجوز التقديم، والتوسط، وذكر ابن السراج (28): أنه القياس وإن لم يسمع، فأجاز أن يقال في التقديم: أبوه قائمٌ كان زيد، وأن يقال في التوسط: كان أبوه قائمٌ زيدٌ.

كما أجاز ذلك الحقيق الرضي قائلًا في هذا الباب: "وألزم بعضهم تأخير الخبر إذا كان جملة، ولا وجه لمنع توسطها أو تقدمها، والأصل الجواز. (29)

وصحح هذا المذهب ابن مالك (30)، قائلًا : لأنه وإن لم يسمع مع (كان)،

فقد سمع مع الابتداء، كقول الفرزدق:

إلى ملك ما أمه من محارب أبوه، ولا كانت كليب تُصَاهِرُهُ

أراد: أبوه ما أمه من محارب، فأبوه: مبتدأ، وأمه: مبتدأ ثان، ومن محارب: خبره، وهما خير المبتدأ الأول، فقدم الخبر وهو جملة. فلو دخلت (كان) لساغ التقديم أيضاً، كقولك: ما أمه من محارب كان أبوه، والتوسيط أولى بالجواز كقولك: ما كان أمه من محارب أبوه. قال: ويدل لجوازه مع (كان) تقديم معموله في قوله تعالى: ﴿أَهْؤَلَاءِ إِيَّاكُمْ كَانُوا يَعْبُدُونَ﴾⁽³¹⁾، ﴿وَأَنْفُسُهُمْ كَانُوا يَظْلِمُونَ﴾⁽³²⁾.
وتقدم المعمول يؤذن تقدم العامل.

ومن صححوا هذا المذهب أيضاً ابن هشام، إذ عرض لهذه المسألة عرضاً سريعاً مرجحاً جواز التوسيط والتقدم، ومعللاً ذلك بأمن اللبس، وعدم الاشتباه بين الجملتين الاسمية والفعلية، قائلاً: "وإذا قلت: كان خلفك زيد، جاز الوجهان، ولو قدرته فعلاً؛ لأن خبر (كان) يتقدم مع كونه فعلاً على الصحيح؛ إذ لا تلتبس الجملة الاسمية بالفعلية".⁽³³⁾

ونسب ابن الخباز هذا المذهب إلى عموم البصريين.⁽³⁴⁾

والمذهب الثالث: المنع في الفعلية الرافعة لضمير الاسم، والجواز في غيرها، وقد نسب أبو حيان هذا المذهب إلى عموم النحويين في ظاهر كلامه، إذ أشار إلى ذلك بقوله: "ولا يجوز عندهم - أي عند النحاة - (كان يقوم زيد) على أن يكون خيراً مقدماً، بل على أن يكون في (كان) ضمير الشأن، و(يقوم) في موضع الخبر على مذهب الفراء، و(زيد) مرفوع - (يقوم)، ولا يجوز عندهم تقدم (يقوم) على الفعل فتقول: (يقوم كان زيد) على وجه من الوجوه".⁽³⁵⁾

وصحح هذا المذهب ابن عصفور⁽³⁶⁾، وقال: لأن الذي استقر في باب (كان) أنك إذا حذفته عاد اسمها وخبرها إلى المبتدأ والخبر، ولو أسقطتها من (كان) يقوم زيد) على أن يكون (يقوم) خيراً مقدماً، فقلت: يقوم زيد، لم يرجع إلى المبتدأ

والخبر.

وكلام ابن عصفور هنا وإن كان ظاهره الاعتدال وقوة الحجة، إلا أنه مردود باتفاق النحاة على جواز توسط خبر (كاد وأخواتها)، مع أنك لو أسقطتها هناك لم يرجع الكلام إلى المبتدأ والخبر.

وعلى هذا المذهب - الثالث - يجري كلام سيبويه ومتابعيه، مما يعني أن نسبة ابن الحجاز المذهب الثاني إلى البصريين نسبة غير دقيقة.

قال سيبويه: "هذا باب الإضمار في (ليس) و (كان) كالإضمار في (إن) إذا قلت: إنه من يأتنا نأته، وإنه أمة الله ذاهبة." فمن ذلك قول بعض العرب: ليس خلق الله مثله. فلولا أن فيه إضماراً لم يجوز أن تذكر الفعل ولم تعمله في اسم، ولكن فيه من الإضمار مثل ما في إنه... قال الشاعر، وهو حميد الأرقط:

فأصبحوا والنوى عالي معرسهم وليس كل النوى تُلقِي المساكينُ
فلو كان (كل) على (ليس) ولا إضمار فيه لم يكن إلاّ الرفع في (كل)،
ولكنه انتصب على تلقي. ولا يجوز أن تحمل (المساكين) على (ليس)، وقد قدمت
فجعلت الذي يعمل فيه الفعل الآخر يلي الأول. وهذا لا يحسن، لو قلت: كانت
زيداً الحمى تأخذ، أو تأخذ الحمى لم يجوز، وكان قبيحاً". (37)

وواضح من كلام سيبويه أنه يمنع توسط الخبر الجملة بين الفعل الناسخ
واسمه، سواء كان مع المعمول أم بدونه، وإن ورد ذلك عن العرب حاول تأويله
على وجه يخرج منه دائرة الاحتجاج، وذلك بجعل اسم (كان) أو (ليس) ضمير
شأن محذوف، والجملة الفعلية المكونة من الفعل والفاعل الظاهر بعده هي خبر الفعل
الناسخ.

وقد أكد سيبويه هذا التوجيه في موضع آخر قائلاً: "وقد زعم بعضهم أن
(ليس) كـ (ما)، وذلك قليل لا يكاد يعرف، فهذا يجوز أن يكون منه: ليس خلق
الله أشعر منه، وليس قالها زيد. هذا كله سمع من العرب، والوجه والحد أن تحمله

على أن في (ليس) إضماراً". (38)

ومع أن سيويه يقرر أن ما أثبتته من شواهد وأمثلة تدل على جواز مجيء خبر الفعل الناسخ متوسطاً ولو كان جملة فعلية جاء مسموعاً عن العرب، إلا أنه يخرجها على تقدير ضمير الشأن فاصلاً بين الفعل الناسخ وفعل جملة الخبر المتوسط، ليمنع أن يلي فعلٌ فعلاً بحسب زعم بعضهم.

ولنا أن نتساءل: ما فائدة السماع وما جدواه إذن؟ إذا كانت شواهدة تقول تأويلاً متعسفاً، وتحمل على غير وجهها الظاهري القريب المفهوم، إلى أوجه تخيلية بعيدة عن منطق اللغة، ومجافية لطبيعتها، بدون تحقيق أي فائدة لغوية أو معنوية، أو إزالة لبس من وراء ذلك التأويل.

وقد قرر النحاة قاعدة أصولية ذهبية هي أن: ما لا يفتقر إلى تقدير أولى بالإتباع مما يفتقر إلى تقدير. (39)

ولكن بعض النحاة مولعون بإتباع كل وجه يحتاج إلى تقدير، جرباً وراء مشاق التأويل، وتعسفات التقدير.

ولقد أثلج صدري ما قاله الأستاذ عباس حسن في هذا السياق، منتقداً على النحاة تشددهم في تأويل النصوص الفصيحة قائلاً: "وكان من جراء تشددهم أن وجدوا أنفسهم أمام شواهد فصيحة كثيرة، تخالف مذهبهم، وتهدم قواعدهم فماذا يفعلون؟ لجأوا إلى التأويل المصنوع، والتكلف المفسد، والوصف بالقلّة ونحوها، فقل أن تجد قاعدة من قواعدهم سالمة من هذا البلاء، تراهم يذكرون القاعدة، ويتبعونها بأمثلة خارجة عليها، مخالفة لها، يتناولونها بالتأويل النافر، والتحمل البعيد، كي تساير قاعدتهم، وتساق مذهبهم، وكأن القاعدة هي الأصل، والكلام العربي هو الفرع". (40)

وقد احتج مانعو توسيط الخبر الجملة بقولهم: "ومستند المنع عدم سماعه، والقياس هنا غير مستحسن بعد أن تبين لهم أن الكلام العربي لم يرد به تقدم أو

توسط هذا النوع من الخبر الجملة".

وأنا أتفق معهم في عدم ورود السماع - بحسب علمي - بما يدل على جوازه، وذلك إن كان الخبر متقدما على الناسخ واسمه، سواء كان الخبر جملة اسمية أم فعلية، أو كان الخبر المتوسط جملة اسمية. أما إذا كان الخبر المتوسط جملة فعلية فقد ورد السماع به كثيرا، ورأينا نماذج من ذلك عند سيبويه.

وأنا مورد هنا بعضا مما استطعت جمعه من شواهد دالة على صحة توسط الخبر الجملة الفعلية بين الناسخ واسمه من آيات الكتاب العزيز وآيات الشعر العربي الفصيح.

أولا: الآيات القرآنية الواردة في هذا الشأن

1- قوله تعالى: ﴿وَإِنْ كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ﴾ (41).

وترتيبها الأصلي والله أعلم: وإن كان إعراضهم كُبر عليك.

فتوسط الخبر الجملة الفعلية المكونة من الفعل الماضي (كبر) وفاعله الضمير المستتر بين الفعل الناسخ (كان) واسمه الظاهر (إعراضهم). وقد عاد الضمير المستتر في جملة الخبر على الاسم المتأخر عنه لفظا المتقدم عليه رتبة، وذلك جائز عند النحاة. (42)

2- قوله تعالى: ﴿مَا كَانَ يَغْنِي عَنْهُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ شَيْءٍ﴾ (43).

وترتيبها الطبيعي: ما كان شيء يغني عنهم من الله.

3- وقوله: ﴿ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانَتْ تَأْتِيهِمْ رُسُلُهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ﴾ (44).

وترتيبها الطبيعي: كانت رسلهم تأتيهم بالبينات.

4- وقوله: ﴿قَالُوا أَوْ لَمْ تَكُنْ تَأْتِيكُمْ رُسُلُكُمْ بِالْبَيِّنَاتِ﴾ (45).

وترتيبها الطبيعي: أو لم تكن رسلكم تأتيكم بالبينات.

5- وقوله: ﴿فَلَمْ يَكُنْ يَنْفَعُهُمْ إِيمَانُهُمْ لَمَّا رَأَوْا بَاسَنَا﴾ (46).

وترتيبها الطبيعي: فلم يك إيمانهم ينفعهم.

6- وقوله تعالى: ﴿وَأَنَّهُ كَانَ يَقُولُ سَفِيهُنَا عَلَى اللَّهِ شَطَطًا﴾⁽⁴⁷⁾.
والأصل في الترتيب: كان سفيهننا يقول...

ثانيا : الشواهد الشعرية

أما الشعر الدال على جواز التوسط فكثير جدا، وسأكتفي بإيراد ما يفي بالحاجة منه.

1- من ذلك قول امرئ القيس في (كان):

فإن تك قد ساءتك مني خليقة
فسلي ثيابي من ثيابك تنسلي⁽⁴⁸⁾
والأصل في ترتيبها: فإن تك خليقة قد ساءتك مني.

2- وقول زهير:

كما قد كان عودهم أبوه إذا أزمتهم يوما أزوم⁽⁴⁹⁾
وترتيب الجملة الأصلي: ... كان أبوه عودهم.

3- وقول لبيد بن ربيعة العامري:

أو لم تكن تدري نواراً بأنني وصّالُ عقدِ جبالٍ جذامها⁽⁵⁰⁾
وترتيب الجملة الأصلي: أو لم تكن نواراً تدري...

4- وقول الكميت بن معروف:

لئن تك قد ضاقت عليكم بيوتكم ليعلمُ ري أن بيتي واسع⁽⁵¹⁾
وترتيب الجملة في الأصل هكذا: لئن تك بيوتكم قد ضاقت عليكم.

5- وقول الأعشى في (أصبح):

فأصبح ينفضُ الغمرات عنه ويربط جأشه سلب حديد⁽⁵²⁾
والترتيب الأصلي: فأصبح سلباً حديدٌ ينفضُ الغمرات عنه...

6- وقول امرئ القيس في التوسط مع (أضحى):

فأضحى يسحُ الماءُ عن كل فيقة يحور الضباب في صفاصف بيض⁽⁵³⁾
وأصل ترتيبها: فأضحى الماء يسح عن كل فيقة.

7- وقول الأعشى مع (ظل):

ظلّ يذوذ عن مريرته هوى له من الفؤاد وجلّ⁽⁵⁴⁾

وترتيب الجملة الأصلي: ظل هوى له يذوذ عن مريرته...

8- وقوله أيضا في التوسط مع (بات):

فبات بتلك يضربه الجليد⁽⁵⁵⁾

9- وقول حميد الأرقط في التوسط مع (ليس):

فأصبحوا والنوى عالي معرسهم وليس كلّ النوى تُلقى المساكين⁽⁵⁶⁾

والأصل في ترتيب أجزاء الجملة: وليس المساكين تُلقى كلّ النوى.

وقد سبقت الإشارة إلى رأي سيبويه في هذا البيت، وأنه يرفض أن يكون فيه أي تقدم أو تأخير بين اسم (ليس) وخبرها، وإن كان يجوز تقدم معمول الخبر على الخبر فقط، وبقاء ما عدا ذلك في موضعه الطبيعي.

إلا أن هناك من النحاة من رأى أن في هذا البيت تقدما وتأخيرا، قال الأشموني: "وهذا البيت أصبح من أجاز تقدم معمول الخبر مع تقدم الخبر"⁽⁵⁷⁾، يعني توسطهما بين الفعل الناسخ واسمه. "فيصح كون (المساكين) اسم (ليس)، و(تلقى) خبرها."⁽⁵⁸⁾

10- ومنه قول الحارث بن حلزة اليشكري:

ليس ينجي موائلا من حذار رأس طود وحرّة رجلاء⁽⁵⁹⁾

والأصل في الترتيب: ليس رأس طود ينجي موائلا من حذار...

11- وقول طرفة بن العبد:

والإثم داء ليس يُرجى برؤه والبرُّ برء ليس فيه مطلب⁽⁶⁰⁾

والترتيب الطبيعي لأجزاء جملة الشاهد: ليس برؤه يُرجى.

12- وقول النابغة الذبياني:

يهدي كتاب خضرًا، ليس يعصمها إلا ابتذارًا إلى موت بالجام⁽⁶¹⁾

والأصل في ترتيب الشاهد: ليس ابتذار يعصمها.

أما ما جاء في ذلك التوسط عن العرب نثرًا، فيتمثل فيما أثبتته سيبويه عنهم مسموعا بالفصل بالخير الجملة الفعلية بين (ليس) واسمها. وتقدمت الإشارة إليه في موضعه. بالإضافة إلى ما رواه عنهم في (ظل)، وذلك قولهم: (ظل يُفَرِّسُهَا السَّيِّحُ وَيُؤْكَلُهَا)⁽⁶²⁾ أي: ظل السبع يفرسها ويؤكلها، إذا أكثر ذلك فيها. فما رأي هؤلاء النحاة سواء المنكرون لجواز التوسط بحجة عدم السماع بما يدل على جوازه، والمحيزون بدليل القياس على تقدم خبر المبتدأ.

ما رأيهم جميعا بهذه النصوص القرآنية والشعرية والنثرية؟ أيتأولونها كما صنع سيبويه بتقدير ضمير شأن؟ أم يشكون في صحتها؟ أم ماذا؟
إن الأولى إتباع ما جاء في القرآن ولو كان مخالفا لرأي النحاة.

ولقد نقل الشاطبي عن ابن مالك كلاما له صلة مباشرة بهذا السياق، هو في غاية الروعة والإنصاف، وذلك قوله: "من التعويل على اللفظة الواحدة، تأتي في القرآن، ظاهرها جواز ما يمنعه النحاة، فيعول عليها في الجواز ومخالفة الأئمة. وربما رجح ذلك بأبيات مشهورة".⁽⁶³⁾

ذلك أن القرآن فوق مستوى التأويلات، وأن فيصل الرأي فيه الاستشهاد النحوي والبلاغي، من غير نظر إلى قلة أو كثرة. وإذا كان الكوفيون يعولون على الشاهد أو الشاهدين مما سمع عن العرب فتعويلهم على ما ورد في القرآن أحق وأولى، وليس مقبولا منهم أن يلجأوا معه إلى التأويل، وإن كانوا في هذا أخف من إخوانهم البصريين.⁽⁶⁴⁾

فمن هذا ندرك أن كثيرا من أحكام النحاة وقواعدهم ينقصها الدقة أحيانا، وبعض آخر يحتاج إلى تصويب، وبعضها ينقصه الشاهد كدليل لغوي محسوس، فلا بد من التنقيب عنه، إضافة إلى ذلك الاضطراب والتناقض في الحكم الواحد

والقضية الواحدة، حتى لو كانت تلك القضية من البدهيات التي لا تقبل الاختلاف.

وخلاصة القول : أن توسط خبر (كان وأخواتها) جائز ، سواء أكان الخبر مفردا أم جملة أم شبه جملة، مهما اختلفت آراء النحاة في ذلك وتباينت، لورود ذلك التوسط في أساليب القرآن الكريم، والشعر العربي الفصيح، وما ورد به السماع فهو أولى بالإتباع.

الهوامش

- 1- تمام حسان: الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص109.
- 2- خليل عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها، عالم المعرفة، جدة، السعودية، ط1، 1984، ص88.
- 3- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص102.
- 4- عبد القادر حسين: أثر النجاة في البحث البلاغي، دار نهضة مصر، 1970، ص80.
- 5- الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 148.
- 6- سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط3، بدون تاريخ، 34/1.
- 7- ابن عقيل: شرح ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، 1985، 229/1.
- 8- أبو حيان الأندلسي: ارتشاف الضرب، تحقيق د. رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1998، 1168/3 - 1173.
- 9- المواهب الفتحة 17/1 عن: عباس حسن: رأي في بعض الأصول اللغوية والنحوية، مطبعة العالم العربي بالقاهرة، 1951، ص30. وينظر: ابن فارس: الصحاح، ط4، بيروت 1964، 47/1.
- 10- ابن يعيش: شرح المفصل، عالم الكتب - بيروت 114/7، وينظر: أبو البركات الأنباري: أسرار العربية، تحقيق د. فخر صالح قدارة، دار الجيل، بيروت، ط4، 1995، ص135.
- 11- أبو حيان: الارتشاف 1168/3 - 1169، 1195، 948/2.
- 12- سورة الروم: 47.

- 13 - سورة البقرة: 177.
- 14 - السيوطي: جمع الجوامع، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، 371/1-372.
- 15 - ينظر: عباس حسن: رأي في بعض الأصول ص34، 35، 49. والسيوطي: الاقتراح، حيدر آباد الدكن، ط1، 1959هـ، ص84، وجمع الهوامع 152/1.
- 16 - أبو البركات الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، 1961، 69/1. وينظر: عبد القاهر الجرجاني: المقتصد في شرح الإيضاح، تحقيق د. كاظم بحر المرجان، دار الرشيد، بغداد، 1982، 407/1.
- 17 - أبو حيان: الارتشاف، 1169/3.
- 18 - ابن مالك: شرح التسهيل، تحقيق د. عبد الرحمان السيد، ود. محمد بدوي المختون، دار حجر، الجزيرة، مصر، ط1، 1990، 349/1.
- 19 - خالد الأزهرى: شرح التصريح، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، 242/1.
- 20 - يطلق النحاة القدماء مصطلح "الظرف" على شبه الجملة بقسميه: الظرف والجار مع المجرور، من باب إطلاق الجزء على الكل. ينظر: ابن هشام: مغني اللبيب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 206/1، والسيوطي: الهمع 160/2.
- 21 - سورة الإخلاص: 4.
- 22 - سيبويه: الكتاب 56/1.
- 23 - ابن يعيش: شرح المفصل: 113/7-115.

- 24 - المبرد: المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، 87/4، 88، وينظر ابن هشام: أوضح المسالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995، 218/1-222، وابن عقيل: شرح الألفية، 272/1-278، والسيوطي: الهمع 371/1-373.
- 25 - السيوطي: الهمع 374/1-375، وأبو حيان: الارتشاف 1172/3.
- 26 - عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف بمصر، ط5، 569/1.
- 27 - أبو حيان: الارتشاف 1172/3.
- 28 - ابن السراج: الأصول في النحو، تحقيق د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1996، 88/1-89.
- 29 - الرضي، رضي الدين الاسترأبادي: شرح كافية ابن الحاجب، تحقيق د. أحمد السيد أحمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، دون تاريخ، 198/4.
- 30 - ابن مالك: شرح التسهيل، 355/1.
- 31 - سورة سبأ: 40.
- 32 - سورة الأعراف: 177.
- 33 - ابن هشام: المغني 613/2.
- 34 - أبو حيان: الارتشاف 1172/3-1173.
- 35 - أبو حيان: الارتشاف 1196/3.
- 36 - ابن عصفور: شرح جمل الزجاجي، تحقيق د. صاحب أبو جناح، مؤسسة دار الكتب، الموصل، العراق، 1972، 391/1.
- 37 - سيبويه: الكتاب 69/1-70. وينظر: المبرد: المقتضب، 99/4-100، وابن عقيل: شرح الألفية 284/1-288. والصبان: الحاشية، دار الفكر 239/1.
- 38 - سيبويه: الكتاب 147/1.
- 39 - ينظر: الأنباري: أسرار العربية ص175، وابن مالك: شرح التسهيل 22/2-23.

- 40- عباس حسن: رأي في بعض الأصول ص37.
- 41- سورة الأنعام: 35.
- 42- ينظر: الأنباري: الإنصاف 68/1-70، وابن عقيل: شرح الألفية 229/1، وعباس حسن: النحو الوافي 207/1، والأشموني 226/1.
- 43- سورة يوسف: 68.
- 44- سورة غافر: 22.
- 45- سورة غافر: 50.
- 46- سورة غافر: 85.
- 47- سورة الجن: 4.
- 48- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص23.
- 49- زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص105.
- 50- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص242.
- 51- الفراء: معاني القرآن، تحقيق محمد علي النجار، وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983، 66/1، 130/2، وينظر: الأزهرى: التصريح 2/414، الصبان، 30/4.
- 52- الأعشى، ميمون بن قيس: الديوان، تحقيق فوزي عطوى، دار صعب، بيروت، 1980، ص39.
- 53- امرؤ القيس: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص96.
- 54- الأعشى: الديوان، ص59.
- 55- الأعشى: الديوان، ص38.
- 56- سيبويه: الكتاب 70/1، والأشموني: شرح الألفية 192/1.
- 57- الأشموني: شرح الألفية 192/1.
- 58- الصبان: الحاشية 239/1.

- 59- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص200.
- 60- طرفة بن العبد: الديوان، المكتبة الثقافية، بيروت، بدون تاريخ، ص12.
- 61- النابغة الذبياني: الديوان، دار كرم، دمشق، بدون تاريخ، ص105.
- 62- الشاطبي: شرح الألفية... نقلا عن عباس حسن: رأي في بعض الأصول ص45.
- 63- عباس حسن: السابق ص49.
- 64- سيبويه: الكتاب 4/64.

مكانية لهجات الاحتجاج عند النحاة

د/ إدريس حمرش

المدرسة العليا للآداب والعلوم الإنسانية
قسنطينة

اللهجة في اللغة العربية مأخوذة من "لهج الفصيل بأمه" يلهج، إذا اعتاد رضاعها، فهو فصيل لا هج.

كما تؤخذ اللهجة من قولهم "لهج بالأمر" لهجا ولهوج وألهج، يعني أولع به واعتاده أو أغري به فتأبر عليه، وألهج بالشيء: الولوع به⁽¹⁾.

فاللهجة هي ما يأخذها الإنسان يجعل عليها من صغره ويعتاد عليها، وقد اصطلاح على تعريفها، بأنها العادات الكلامية لمجموعة قليلة من مجموعة أكبر من الناس تتكلم لغة واحدة.

فاللهجة تندرج ضمن منظومة لغوية واحدة، ولكن يسود بين السنة المنظومة الواحدة اختلافات صوتية ودلالية كما يقول فندريس عن اللغة الفرنسية: «إننا نجد فروقا ذات بال بين قرية وأخرى حتى يمكننا أن نميز لهجة كل قرية منها بوصف مخالف لغيرها من حيث الصوتيات، ومن حيث النحو، ومن حيث المفردات»⁽²⁾.

مثل ما يقع في العربية في قراءة "هَيْتَ" في قوله تعالى: ﴿وَقَالَتْ: هَيْتَ لَكَ﴾⁽³⁾، فقيل هي لغة لأهل حوران سقطت إلى مكة فتكلموا بها وأهل المدينة يقرأون "هَيْتَ" لك بكسر الهاء، ولا يهمزون، وذكر علي بن أبي طالب وابن عباس أنهما قرأ "هَيْتَ لك" يراد بها هَيَّأت لك⁽⁴⁾.

كما ورد من معانيها "هَلْمَ" لقول الشاعر:

إن العراقَ وأهلَهُ سلم عليك فَهَيْتَ هَيْتَا

فاللهجة قد تختلف عن غيرها من اللهجات لما تجمعها من خصائص وميزات ولكنها ترتبط بأصل عام مع سائر اللهجات، بحسب قربها وبعدها من اللغة الأم، لأن اللهجة قد تتميز ببعض الخصائص - تقل أو تكثر - التي ترجع إلى بنية الكلمات ونسجها أو معاني بعض الكلمات ودلالاتها، ومتى كثرت هذه الصفات تبعد اللهجة عن أخواتها، حتى تصبح اللهجة لغة قائمة بذاتها⁽⁵⁾.

ولكن أن تصبح اللهجة تظم كل عناصر الإفادة وتستقل عن اللغة الأم،

فهذا لا يَصَدِّقُ عن اللهجات التي كانت تسود القبائل العربية، ولا حتى ما يعرف باللهجات الحالية كاللهجة الجزائرية والتونسية والمصرية.. الخ. لأن هذه اللهجات ترتبط بأصل عام وهو اللغة العربية الفصحى التي ضمنها القرآن الكريم، ولكنه قد يصدق على تلك اللغات المتفرعة عن اللاتينية كالإيطالية والفرنسية والبرتغالية.. الخ، التي قد تكون لهجات تطورت واستقلت على اللغة الأم، رغم ما يسود فيما بينها من تشابه في الحروف وبعض صفاتها وهذا ما لا نغنيه في موضوعنا.

النحاة الأوائل واللهجات

اعتنى النحاة الأوائل بالقبائل العربية الموثوق بفصاحتها وطريقة نظمها، وذلك بإلامامهم بآثار العرب شعرهم ونثرهم وأيامهم.

فقد تفتن عبد الله بن أبي إسحاق (ت 117 هـ) إلى فكرة الاحتجاج بكلام العرب، وإن قلّ وشذّ إذ كان يحمل ما لم يسمع عن العرب على ما سمع عنهم، فيروى أن يونس بن حبيب سأل عن كلمة "الصّويق" قال: قلت له: هل يقول أحد الصّويق؟ بالصاد يعني السويق، قال: نعم عمر بن تميم تقولها؛ وما تريد إلى هذا؟ عليك بباب في النحو يطرد وينقاس⁽⁶⁾.

أي إجراء القياس ما لم يسمع على ما سمع واطرد من كلام العرب، وهو ما صار يعرف لاحقاً عند ابن جني ما قيس على العربية فهو من العربية.

أما أبو عمرو بن العلاء سيد الناس وأعلمهم بالعربية والشعر ومذاهب الناس، فقد قال بعض معاصريه: «أخبرني عما وضعت مما سيئته عربية، أيدخل فيها كلام العرب كله؟ فقال: لا، فقال له كيف تصنع فيها فالفتك فيه العرب وهم حجة؟ قال: أعلم على الأكثر، وأسمي ما خالفني لفات⁽⁷⁾.

كما رحل يونس بن حبيب إلى البادية وسمع عن العرب كثيراً، مما جعله راوياً كبيراً من رواة اللغة والغريب⁽⁸⁾.

أما الخليل بن أحمد الفرهيدي (ت 175 هـ) فقد أخذ اللغة عن العرب

المخلص ممن يوثق بفصاحتهم، فقد استقرى كلام العرب ولغتهم من قبائل نجد وبوادي الحجاز وحمّامة، كما رحل إلى قبائل تميم وقيس وأسد وطئ وهذيل وبعض كنانة، ويقال أن الكسائي سأله وقد بهرته كثرة ما يحفظ، من أين أخذت علمك هذا؟ فأجابه: من بوادي الحجاز ونجد وحمّامة⁽⁹⁾.

وبهذا يكون النحاة الأوائل قد حدوا حدود الفصاحة، ومظان انتقاء اللغة العربية وعلومها، ممن كان يعني الخروج عن الرقعة الجغرافية والحدود المكانية، قد يوقع صاحبه في اللحن والخروج عن اطراد اللغة وجريانها. فهذه حدود الفصاحة في قبائل بعينها حتى يجعل منها مصدرا لبناء النحو استقراء أحكامه وجريانه على مجموعة كلام العرب.

القبائل المحتج بها في نص الفارابي

لعل أقدم نص يُحدّد فيه مكانية الاحتجاج في وضع القواعد لقبائل بعينها، هو ذلك النص المنسوب إلى الفارابي الذي ورد في كتابه "الألفاظ والحرف" وقد أورده السيوطي في الزهر والاقتراح ما في معناه. يقول الفارابي في "الألفاظ والحروف": «وأنت تتبين ذلك، حتى تأملت أمر العرب في هذه الأشياء؛ فإن فيهم سكان البراري، وفيهم سكان الأمصار، وأكثر ما تشاغلوا بذلك من سنة تسعين إلى سنة مائتين، وكان الذي تولّى ذلك من بين أمصارهم أهل الكوفة والبصرة من أرض العراق، وتعلموا لغتهم والفصح منها من سكان البراري منهم دون أهل الحضر، ثم من سكان البراري من كان في أوسط بلادهم، ومن أشدهم توحشا وجفاء، وأبعدهم إذعانا وانقيادا، وهم قيس وقيم وأسد وطئ ثم هذيل، فإن هؤلاء هم معظم من نُقلَ عنه لسان العرب، والباقيون، فلم يؤخذ عنهم شيء، لأنهم كانوا في أطراف بلادهم محالطين لغيرهم من الأمم، مطبوعين على سرعة انقياد ألسنتهم لألفاظ سائر الأمم المطبقة بهم من الحبشة والهند والفرس والسريانيين وأهل الشام وأهل مصر»⁽¹⁰⁾.

أما النص الذي أورده السيوطي، فهو أكثر تحديدا وإبانة لحدود مكانية الاحتجاج وشروط الأخذ عن القبيلة من عدمها، كما تضمن أحكاما لم ترد في النص الذي سبق ذكره، يقول السيوطي: « وقال أبو نصر الفارابي في أول كتابه المسمى بالألفاظ والحروف كانت قريش أجود العرب انتقاء للأفصح من الألفاظ وأسهلها على النطق، وأحسنها مسموعا، وأبينها إبانة عما في النفس، والذين عنهم نقلت اللغة العربية وهم أقندي، وعندهم أخذ اللسان العربي من بين قبائل العرب هم: قيس وقيم وأسد، فإن هؤلاء هم الذين عنهم أكثر ما اخذ ومعظمه، وعليهم أتكل في الغريب وفي الإعراب والتصريف، ثم هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين، ولم يؤخذ عن غيرهم من سائر قبائلهم، وبالجملة فإنه لم يؤخذ عن حضري قط، ولا عن سكان البراري ممن كان يسكن أطراف بلادهم المجاورة لسائر الأمم الذين حولهم، فإنه لم يؤخذ لا من لحم ولا من جذام؛ لمجاورهم أهل مصر، والقبط، ولا من قضاة وغسان وإباد، لمجاورهم أهل الشام وأكثرهم نصارى يقرأون في صلاتهم بالعبرانية، ولا من تغلب واليمن، فإنهم كانوا بالجزيرة مجاورين لليونان، ولا من بكر، لمجاورهم للقبط والفرس ولا من عبد القيس وأزدعمان، لأنهم كانوا بالبحرين مخالطين للهند والفرس، ولا من أهل الطائف، فمخاطبتهم تجار اليمن المقيمين عندهم، ولا من حاضرة الحجاز؛ لأن الذين نقلوا اللغة صادفهم حين ابتدأوا ينقلون لغة العرب قد خالطوا غيرهم من الأمم وفسدت ألسنتهم... والذي نقل اللغة واللسان العرب عن هؤلاء وأثبتها في كتاب وصيّرهما علما وصناعة هم أهل الكوفة والبصرة فقط من بين أمصار العرب»⁽¹¹⁾.

هذان النصان وإن كان لا يعنينا كثيرا التحقق من الأصل منهما، وما يصحب عادة من تساؤلات عن النصوص المحققة، ولكن النصين تضمننا أحكاما وحدودا مكانية للاحتجاج بكلام العرب، يمكن مناقشتها في القضايا التالية:

1 - وصف النص الذي نقله السيوطي بأن "لغة قريش" هي الأجود والأنقى

والأفصح، فلا بها عننة ولا عجرية وكسكة⁽¹²⁾.

وعنها أخذت الوفود العربية من حجاجها وغيرهم، لما كانوا يفدون مكة ويتحاضرون لقريش في دارهم، وكانت قريش على رقة لسانها وفصاحتها، تتخير من لغات الوفود أحسن لغاتهم وأصفى كلامهم، وتجعله في لغتها في صارت أفصح العرب ولغتها هي لغة التفاهم والتواصل بين القبائل العربية.

وذهب بعض العلماء في جعل الفصحى في قريش، إذ نزل القرآن الكريم فحوته بألفاظها وأساليبيها ثم اتسعت ألفاظه إلى سائر القبائل تسهيلا وتيسرا يقول السيوطي: «أنزل القرآن، أولا بلغة قريش ومن جاورهم من العرب الفصحاء ثم أبيح للعرب أن يقرؤوه بلغاتهم التي جرت عادتهم باستعمالهم على اختلافهم في الألفاظ والإعراب، ولم يكلف أحد منهم الانتقال عن لغته إلى لغة أخرى للمشقة ولما كان فيهم من الحمية»⁽¹³⁾.

وتحدث الزركشي عن لغة القرآن فقال: «المعروف أنه بلغة قريش»⁽¹⁴⁾.

وأورد العسقلاني في رواية عن أبي داود قال: «إن عمر كتب إلى ابن مسعود أن القرآن نزل بلسان قريش، فافقروا الناس بلغة قريش لا بلغة هذيل، وأما عطف العرب عليه فمن عطف العام على الخاص، لأن قريش من العرب»⁽¹⁵⁾.

وقد أيد هذا الزعم ابن فارس في اختيار لغة قريش الأجود وانتقاء للأفصح وجعلها محل إجماع من علماء العربية بقوله: «أجمع علماؤنا بكلام العرب، والرواة لأشعارهم، والعلماء بلغاتهم وأيامهم ومحامهم أن قريشا أفصح العرب ألسنة وأصفاهم لغة، وذلك أن الله جل ثناؤه اختارهم من جميع العرب واصطفاهم منهم نبي الرحمة محمد ﷺ فجعل قريشا قطان حرمه، وجيران بيته الحرام وولاته، فكانت وفود العرب من حجاجها وغيرها يفدون إلى مكة للحج... فيتخيروا من كلامهم وأشعارهم أحسن لغاتهم وأصفى كلامهم، فاجتمع ما تخيروا من تلك اللغات إلى نحائزهم وسلاقتهم، التي طبعوا عليها فصاروا بذلك أفصح العرب»⁽¹⁶⁾.

وقبل أن نخلص من هذه النصوص التي تكاد تعقد الفصاحة في قريش، نورد نصا للدكتور طه حسين يقول فيه: «الواقع أن لدينا نصوصا صحيحة تمثل لغتين مختلفتين كانتا شائعتين في بلاد العرب، أحدهما لغة الجنوب التي أشرنا إليها وأثبتنا بعض نصوصها، والثانية لغة الشمال وأقدم النصوص الصحيحة التي عندنا من هذه اللغة والتي لا تقبل صحتها لا شك ولا ريبه إنما هو القرآن الكريم، فنحن مضطرون أمام هذا الإجماع من جهة، وأمام قرشية النبي ﷺ من جهة أخرى، وأمام نزول القرآن في قريش من جهة ثالثة، وأمام فهم قريش للفظ القرآني من غير مشقة ولا عنف من جهة رابعة، وأمام اتفاق القرآن في اللغة واللهجة مع ما صح من حديث النبي القرشي، ومن الرواية عن أصحاب القرشيين من جهة خامسة إلى أن نسلم بأن لغة القرآن إنما هي لغة قريش»⁽¹⁷⁾.

هذه النصوص الهائلة والتي تجمع أن الفصاحة في قريش، ولكن على كثرتها وتنوع مصادرها من القدم والحديث، لم تقدم الأدلة الكافية للاطمئنان لأحكامها وأن الفصحى في قريش، بل تحمل هذه النصوص أدلة وقرائنا تقرر عكس ما ذهبوا إليه، فهي تكاد تكون خالصة لقبائل غير قريش، بل إننا لم نسمع عن شاعر جاهلي قرشي فحل، ولا نكاد نظفر من العصر الجاهلي بنص أدبي ذي بال بنسبه الرواة إلى قريش، وفي مقابل هذه الصورة القرشية الخالية من النشاط الأدبي نجد الشعر في قبائل عربية شمالية وجنوبية حجازية ونجدية، بل إننا لنجد الشعر حتى على ألسنة العباديين في العراق، وعلى مسامع الغسانيين في الشام⁽¹⁸⁾، وحتى نص الفارابي الذي استهل بوصف لغة قريش بالأفصح والأجود، لكنه في تحديده للقبائل التي أخذت عنها اللغة العربية ذكر قيسا وقيما وأسدا ثم هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين.

وحتى التحضر والمخالطة اللذان جعلهما الفارابي مقياسين للفصاحة

والاحتجاج عند النحاة، لم تسلم منهما لغة قريش، فقد كانت محلا للوفود العربية، ومن هذه الوفود ممن لا يوثق بعريبتها، كما يؤكد أن قريش كانت أهل تحضر، فهي قبلة عرب الجزيرة العربية، بينما اللغة أخذت عن أهل البدو، فإنه لم يؤخذ عن حضري قط، ولا عن سكان البراري ممن كان يسكن أطراف بلادهم المجاورة لسائر الأمم الذين حولهم⁽¹⁹⁾.

وقد كان يتفاخر البصريون على الكوفيين قائلين: «إنما أخذنا اللغة عن حرشة الضباب وأكلة اليرابيع وهؤلاء "يعني الكوفيين" أخذوا اللغة عن أهل السواد أكلة الكواميخ والشواريز»⁽²⁰⁾.⁽²¹⁾

2 - أما عن كون النبي ﷺ منهم، وهو أفصح العرب فمنهم أخذ اللغة والفصاحة والبيان، فقد أوماً إلى أن الفصاحة في غير قريش لقوله: «أنا أفصح العرب بيد أبي من قريش، وأبي نشأت في بني سعد بن بكر»⁽²²⁾.

و"بيد" تفيد معنى "غير" في أسلوب شبه استثنائي، وأشار في المقابل إنه أخذ الفصاحة عن بني بكر - وكان مسترضعا فيهم - وهم الذين قال عنهم أبو عمرو بن العلاء: «أفصح العرب عليا هوازن وسفلى تميم»⁽²³⁾.

3 - أما هن قوله تعالى: ﴿إلا بلسان قومه﴾⁽²⁴⁾، فإن قومه هنا العرب جميعا لا قريش فقط، وعن ابن عباس قال: «نزل القرآن على سبعة أحرف، أو قال: سبع لغات منها خمس بلغة العجز من هوازن الذين يقال لهم "عليا هوازن" وهي خمس قبائل أو أربع منها: سعد بن بكر وحشم بن بكر ونصر بن معاوية وثقيف»⁽²⁵⁾.

وقد حددت أحرف القرآن ولغاته "بالسبع" من باب السعة، فالقرآن كان ممثلا للغة العربية النموذجية الموسعة الذائعة في القبائل العربية، وليس بلغة قريش دون غيرها، فقد أحصى الأستاذ الدكتور أحمد علم الدين الجندي عددا استعمالات كل لهجة في القرآن، فقد وردت فيه أربع وستون لهجة بين لهجات الأماكن والقبائل المتعددة⁽²⁶⁾.

وقد اتسع القرآن الكريم إلى لغات توصف بالشذوذ مثل (إن هذان لساحران) و(أسروا النجوى الذين ظلموا) (وقتل أولادهم شركائهم)..
 4- أما عن التحديد المكاني في الذين نقلت عنهم اللغة من قبائل العرب هم:

قيس وتميم وأسد ثم هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين، غير دقيق فقد أخذ سيبويه اللغة بكثرة عن بني تميم واهل الحجاز، ثم أسد، كما ذكر قبائل أخرى ما يفوق مائتين قبيلة وطائفة⁽²⁷⁾، وكان يؤمى لهذه القبائل بقوله وقد سمعناهم يقولون⁽²⁸⁾، أو أنه سمع بعض العرب⁽²⁹⁾، أو حدثنا من يوثق به أن بعض العرب⁽³⁰⁾.

بل قد استشهد سيبويه بأبيات لا يعرف لها نسبة، فقد سأله الجرمي عن شواهد، فقال: «السيبويه ألف وخمسون بيتا، سألتها عنها فعرف ألفا ولم يعرف الخمسين»⁽³¹⁾.

فقد أورد بيتا غير معروف، وهو قول الشاعر⁽³²⁾:

استغفر الله ذنبا لست محصيه ربّ العباد إليه الوجه والعمل
 وأصله "من ذنب" نصب "ذنبا" على نزع الخافض، وتعدى الفعل إلى نصب المفعولين، وأقام بذلك قاعدة تميز النصب على نزع الخافض مستندا على بيت لا يعرف له قائل، كما استشهد ببيت محذوف الشطر الثاني، وغير منسوب، وهو قول الشاعر⁽³³⁾:

مواعيد عرقوب أخاه يشرب

كما أقام قاعدة نحوية على بيت مجهول القائل واتبعه بيتين لشاعرين لا ينتميان للقبائل التي حددها الفارابي للاحتجاج، وهو قول الشاعر⁽³⁴⁾:

يا سارقَ الليلة أهلَ الدار

فجاءت "الليلة" محرورة بالإضافة وأصلها مفعول به أول ونصب المفعول الثاني "أهل"، وأقام قاعدة مفادها أنه يجوز في الاسم المتعدي فعله إلى مفعولين ولم يكونا منوئا أن يجر الأول وينصب الثاني وليس العكس، وأورد قول الشماخ⁽³⁵⁾:

رُبَّ ابْنٍ عَمِّ لِسُلَيْمَى مُشْمَعِلٌ طَبَّاحٌ سَاعَاتِ الْكَرَى زَادَ الْكَسَلَ

وقول الأخطل⁽³⁶⁾

وَكِرَّارٍ خَلْفَ الْمُجْحَرِينَ جَوَادُهُ إِذَا لَمْ يُحَامِ دُونَ أَثْنَى حَلِيلِهَا

وتبعه الأخفش مخرق تحديد القبائل المشار إليها، واستشهد بشعر لا يعرف له قائل قول الشاعر⁽³⁷⁾:

يَا عَاذِلَاتِي لَا تُرِدْنَ مَلَامَتِي إِنَّ الْعَوَازِلَ لَيْسَ لِي بِأَمِيرٍ

وكذا فعل الكوفيون الذين «لو سمعوا بيتا واحدا فيه جواز شيء مخالف للأصول جعلوه أصلا ويوبوا عليه»⁽³⁸⁾، وقد أخذوا عن أعراب الحطمة⁽³⁹⁾ وهم بطن من عبد القيس، وقد احتكم إليهم في المسألة الزنبورية⁽⁴⁰⁾ المشهورة، التي ناظر فيها الكسائي سبويه، وهم أهل حضر لا يعتد بأقوالهم عند البصريين ولا يحتاج به.

هذا التنوع المكاني للاحتجاج، دون أن يقتصر على القبائل المشار إليها وهي قيس وثميم وأسد وكذا بعض الطائيين وبعض كنانة وهذيل، واتسع في ذلك حتى قبائل أياد والغساسنة وهم مجاورون للعجم، ولا غرابة في ذلك لأن الأساس الذي تركز عليه قضية الاستشهاد والاحتجاج عند النحاة هي "السليقة اللغوية" وانفيادها واطرادها مع المادة اللغوية، فإن تحقق انسجام الشاهد مع ما عليه العرب حتى وإن كان لقبائل لا تتحقق فيها شروط فصاحة الفارابي يعمل به ويكون مصدرا للحكم النحوي، ولا يلتزم بالتحديد المكاني المحصور في قبائل عربية بعينها، بمعنى أن النحاة اعتمدوا في تعقيد قواعد اللغة العربية على لهجات عدد من القبائل العربية، ثم أضافوا شرطا هاما، وهو شرط الفصاحة وجريان الشاهد اللغوي واطرادها على ألسنة العرب، فإذا وجد شاهدا حتى وإن كان خارجا عن التحديد المكاني، ولكنه ينسجم مع اللغة الفصحى التي تجري عليها قواعد اللغة العربية يعمل به ويصح للاحتجاج.

فكانت أمور اللغة أولا تروى بالسماع البحث، ثم يخضع هذا المسموع إلى قانون اللغة المطرد الذي يجري على ألسنة العرب، فما ثبت يعمل به ويحتاج به، وما

خالف ذلك وصف بالشذوذ يطرح أو يستشهد به في مثله، وقد عقد السيوطي مقارنة بين عمل اللغوي والنحوي، وعمل المحدث والفقهاء بقوله: «اعلم أن اللغوي شأنه أن ينقل ما نطقت به العرب ولا يتعدها، وأما النحوي فشأنه أن يتصرف فيما ينقله اللغوي، ويقيس عليه، أما المحدث والفقهاء، فشأن المحدث نقل الحديث برمته، ثم إن الفقيه يتلقاه ويتصرف فيه ويسط فيه علله، ويقيس عليه الأمثال والأشباه»⁽⁴¹⁾.

لكن ما هو مقرر أن كل اللهجات العربية على درجة من الفصاحة لا يطعن في قول لها أو أثر لها، فالسليقة العربية هي الأساس في الاختيارين شواهد اللغوية، وإن كان توجد من الفروق الاختلافات بين هذه اللهجات، ولكن لا يرد لها احتجاج ما دام يجري على ألسنة العربية وقانونها المطرد، ولذلك عقد ابن جني بابا في الخصائص أسماء "باب شجاعة العربية" وقال: «ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب»⁽⁴²⁾.

فهذه هي شروط الاحتجاج عند نحاة العربية بالإضافة على شرط الفصاحة والسليقة اللغوية، أضافوا شرطا ثانيا وهو اطرادها وانسجامها مع الغالب من كلام العرب، حتى يبنوا قواعد اللغة وفق منهج يسود الانسجام والاطراد، فإن وجدوا ما يشذ عنه أولوه وقدروه أو طرحوه ووصفوه بالشذوذ.

شروط اللهجة الفصيحة

وقد أجرى النحاة واللغويون شروط للفصاحة وما يعقد الاحتجاج به وإن كان لم يفردوها بشروط صريحة إلا بمجيء ابن جني إذ وضع في ذلك بابا في اختلاف اللغات وهي كلها حجة، وهو يهدف بذلك إلى جواز العمل باللهجات كلها، متى تحققت شروط الفصاحة والسليقة اللغوية، والتي حدها فيما يلي:

- 1 - تقبل اللهجة أو اللهجات إذا كانت على قدر واحد من الاستعمال والقياس ومثل ذلك بـ "ما" التميمية والحجازية، فهي عند تميم يترك عملها ولا

يقبلها القياس، وتعمل عند الحجازيين ويقبلها القياس، وقد رجح بينها ما قوي قياسها وقيل به، أو ما قررته النصوص الموثوق بصحتها وعرفت بقوة بياها، كتفضيله للاستعمال القرآني بقوله: «إنك إذا استعملت شيئاً من ذلك فالوجه أن تحمله على ما كثر استعماله، وهو اللغة الحجازية، ألا نرى أن القرآن بها نزل»⁽⁴³⁾.

2- إذا كانت إحدى اللهجتين أكثر استعمالاً وأقوى قياساً من الأخرى، فالمختار الأكثر استعمالاً الأقوى قياساً، قال: فأما أن تقل إحداها جداً، وتكثر الأخرى جداً، فإنك تأخذ بأوسعها رواية، وأقواها قياساً، ألا تراك لا تقول: مررت بك - بفتح الباء - ولا المال لك - بكسر اللام - قياساً على قول قضاة، المال له - بكسر اللام - ومررت به - بفتح الباء - ولا تقول: أكثر منكشى قياساً على لغة من قال: مررت بكش، وعجبت منكش⁽⁴⁴⁾.

3- جواز استعمال اللهجة القليلة الاستعمال، الضعيفة القياس في الشعر والسجع، وهو مقبول عنده عند الاحتجاج إليه وغير منهي عليه، فهو في ذلك جرى على لهجات العرب وسننها، فلوا استعمالها إنسان لم يكن مخطئاً لكلام العرب، لكنه يكون مخطئاً لأجود اللغتين، والناطق على قياس لغة من لغات العرب مصيب غير مخطئ.

والجودة تأتي بكثرة الاستعمال، وقوة القياس، وهذا فيما وضع في عصور الاحتجاج، أما كلام المولدين فلا يحتاج به⁽⁴⁵⁾.

ومن خلال ما تقدم نتبين أن النحاة وضعوا جملة شروط للأخذ بالشاهد

اللغوي وجعله مصدرا يجري عليه القياس، وهي:

- عدم تسرب اللحن إلى ألسنة القبيلة، التي هي مصدر الشاهد النحوي والمادة اللغوية التي يجري عليها القياس.

- أن من القبائل العربية ما كانت الأنموذج في الفصاحة ورقي اللغة فكانت لها الغلبة والكثرة فيما استشهد به النحاة من أشعار، ولكن لم تكن الفصاحة معقودة عليها دون سواها.

- عمل النحاة بمبدأ أن القبائل العربية كلها فصيحة، ما لم تشذ على ما عليه الشائع والكثير من كلام العرب، فمتى كان الشاهد الواحد يجري على مجموع كلام العرب، فهو فصيح يقاس عليه.

- أن النحاة أضافوا لشرط الفصاحة وإجراء القياس موافقة العربية المتمثلة في قواعدها المبنية على الكلية من الكلام العرب، لأن القياس عند النحاة فيه ما يجري على الشائع من كلام العرب، وفيه ما يجري على القواعد النحوية المقررة والمبنية من استقراء كلام العرب.

الهوامش

- (1) - تهذيب اللغة 6/ 54-55.
 - (2) - اللغة، فندريس، ص 310.
 - (3) - سورة يوسف، الآية: 23.
 - (4) - معاني القرآن للفراء، 40/2.
 - (5) - القراءات واللهجات، ص 5.
 - (6) - طبقات فحول الشعراء، 15/1.
 - (7) - طبقات النحويين واللغويين، ص 39.
 - (8) - المدارس النحوية، ص 28.
 - (9) - إنباه الرواة، 258/2.
 - (10) - كتاب الحروف، ص 147.
 - (11) - الاقتراح، ص 44.
 - (12) - الصاجي، ص 56.
 - (13) - الإتقان، 47/1.
 - (14) - البرهان، 283/1.
 - (15) - فتح الباري، 7/9، 8.
 - (16) - الصاجي، ص 52.
 - (17) - من تاريخ الأدب العربي، 19/1.
 - (18) - أصول تمام، ص 75.
 - (19) - الاقتراح، ص 19.
 - (20) - الكواميخ: جمع كامخ وهو مخلل يشهي الطعام. مادة "كمخ" لسان العرب، 2828/5.
- الشواريز: جمع شيراز هو اللبن الرائب المستخرج مأؤه، "الشرز" القاموس المحيط، 178/2.

- (21) - الفهرست، ص 86.
- (22) - الصاجي، ص 61.
- (23) - الصاجي، ص 61.
- (24) - سورة إبراهيم، الآية: 04.
- (25) - الصاجي، ص 61.
- (26) - لهجة القرآن الكريم بين الفصحى ولهجات القبائل، حوليات دار العلوم، 1970/69.
- (27) - الكتاب، 195/5.
- (28) - الكتاب، 160/1.
- (29) - الكتاب، 255/1.
- (30) - الكتاب، 364/1، 255/1.
- (31) - طبقات النحويين واللغويين، ص 75.
- (32) - الكتاب، 37/1.
- (33) - الكتاب، 272/1.
- (34) - الكتاب، 175/1.
- (35) - الكتاب، 177/1.
- (36) - الكتاب، 177/1.
- (37) - معاني القرآن للأخفش، 643/2.
- (38) - الفهرست، ص 86.
- (39) - ويقال لهم حطمه بن محارب، لسان العرب، مادة "حطم"، 917/2.
- (40) - طبقات النحويين واللغويين، ص 69، 70.
- (41) - المزهر، 59/1.
- (42) - الخصائص، 11/1.
- (43) - الخصائص، 125/1.
- (44) - الخصائص، 10/1.
- (45) - الخصائص، 12/2.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

- تهذيب اللغة للأزهري، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع سجل العرب.
- لسان العرب، لابن منظور، طبعة بولاق، مصر، بيروت 1956.
- اللغة تدرس، ترجمة: عبد الحمن الدواخلي، ومحمد القصاص، لجنة البيان العربي، 1950.
- القراءات واللهجات، الأستاذ عبد الوهاب محمود، مطبعة السعادة، مصر.
- معاني القرآن للفراء، طبعة دار الكتب المصرية، 1956.
- مراتب النحويين، أبو الطيب، الحلبي، نخضة مصر، 1954.
- طبقات فحول الشعراء، ابن سلام، تحقيق: الأستاذ: محمود شاكر، دار المعارف، مصر، 1952.
- طبقات النحويين واللغويين، أبو بكر محمد الزبيدي، تحقيق: أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر.
- المدارس النحوية، شوقي ضيف، طبعة الخامسة، دار المعارف، مصر.
- إنباه الرواة على أنباء النحاة، جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف القفطي، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار الفكر العربي.
- كتاب الحروف، الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، طبعة الثانية.
- من تاريخ الأدب العربي، د. طه حسين، دار صادر، بيروت، 1971.
- الصاجي، أحمد بن فارس، تحقّي: د. مصطفى الشوملي، مؤسسة بدران، بيروت، 1964.
- الاقتراح، السيوطي، تحقيق: أحمد محمد قاسم، جرس برس، 1988.
- الفهرست، ابن النديم، أبو يعقوب محمد بن إسحاق، مطبعة الاستقامة، مصر.

- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، دار مكتبة الترية، بيروت، لبنان.
- الإتيقان في علوم القرآن، السيوطي، الطبعة الأولى، الحلبي، مصر، 1951.
- البرهان في علوم القرآن، الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الحلبي، 1958.

- فتح الباري، شرح صحيح البخاري، طبعة بيروت.
- الكتاب سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، الطبعة الثانية، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، 1982
- المزهري في علوم اللغة، السيوطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة الحلبي.
- الخصائص ابن جني، طبعة دار الكتب المصرية.
- الأصول: دراسة بيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.
- معاني القرآن للأخفش، تحقيق: عبد المنعم الأمير محمد أمين الورد، عالم الكتب، بيروت.

الدوريات

- حوليات دار العلوم، 1970/69، لهجة القرآن الكريم بين الفصحى ولهجات القبائل، د.علم الدين الجندي.

معجم "المصباح المنير"

ومكانته في المكتبة اللغوية العربية

أ. محمد السلام نخجاتي

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة منتوري / قسنطينة

مؤلف هذا الكتاب هو العلامة أبو العباس أحمد بن علي المقرئ الفيومي، المتوفى سنة 770 هـ.

نشأ بمنطقة الفيوم بمصر، ثم غادرها إلى القاهرة لتابعة تحصيله العلمي، وبها اتصل بعالم عصره - نزيل مصر المحروسة - الشيخ أنس الدين أبي حيان محمد بن يوسف بن حيان الغرناطي، المتوفى بالقاهرة سنة 745 هـ وعنه أخذ العربية، ليميز بها بعد ذلك، ويصبح أحد أعلامها المشهورين.

ثم رحل إلى حماة بسوريا حيث استقر به المقام، وبها ذاع صيته، وعرفت مكانته العلمية. لذلك لا نستغرب اختياره للإمامة والخطابة بجامع الدهشة، وهو مسجد أنشأه الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل بن علي بن محمد الأيوبي (672 - 732 هـ)، بمدينة حماة التي وليها من سنة 721 إلى سنة 732 هـ. وخلال هذه الفترة، اشتهر الفيومي باسم خطيب الدهشة، لتمييزه العلمي وشهرته الخطابية.

قصة المصباح المنير

لم يكن هدف الفيومي في بداية تأليفه إخراج كتاب مختصر في اللغة، يستفيد منه الدارسون المبتدئون، فما قصة هذا الكتاب إذا؟
لعل إيراد اسمه كاملاً يُنير لنا جوانب من هذه القصة، فقد سَمَّاه الفيومي "المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي"، فالمعجم في الأصل هو شرح لألفاظ اشتمل عليها - كتاب - في فقه الشافعية.

فقد ألف حجة الإسلام الغزالي أبو حامد محمد بن محمد (ت 505 هـ) كتاباً في فروع الشافعية سَمَّاه "الوجيز"، وهو أحد كتبه الثلاثة في فقه الشافعية (الوجيز والوسيط والبسيط)، ثم جاء بعده الرافعي عبد الكريم بن محمد بن عبد الكريم (ت 623 هـ) فشرح كتاب الغزالي "الوجيز" في مصنف سَمَّاه: "فتح العزيز في شرح الوجيز" المعروف بـ "الشرح الكبير"، ولما اطلع الفيومي على

هذا الكتاب "فتح العزيز"، وجد أن به مادة لغوية تحتاج بدورها إلى شرح، فاستخرج هذه المادة وشرحها وأضاف إليها ما رآه نافعا ومفيدا، حتى صار كتابا مطوّلا؛ وفي ذلك يقول الفيومي : "فإني كنت جمعت كتابا في غريب شرح الوجيز للإمام الرافعي، وأوسعت فيه من تصارييف الكلمة وأضفت إليه زيادات من لغة غيره ومن الألفاظ المشتبهات والمتماثلات ومن إعراب الشواهد وبيان معانيها، وغير ذلك مما تدعو إليه حاجة الأديب الماهر."⁽¹⁾ ولكن بعد تأمل في هذا الصنيع، رأى الفيومي أن يسلك طريق الإيجاز، فاختصر عمله المطول، واختار له الترتيب الهجائي الشائع، وأخرجه في هذا السفر المركز، والذي سماه "المصباح المنير في غريب الشرح الكبير". يقول الفيومي في ذلك : "قسّمت كل حرف منه باعتبار اللفظ إلى أسماء مُنوعة إلى مكسور الأول ومضموم الأول ومفتوح الأول، وإلى أفعال بحسب أوزانها، فحاز من الضبط الأصل الوفيّ وحلّ من الإيجاز الفرع العليّ، غير أنه افترقت بالمادة الواحدة أبوابه، فوعرت على السالك شعابه، وامتدحت بين يدي الشادي رحأه، فكان جديراً بأن تنبهر دون غايته، فجرّ إلى ملل، ينطوي على خلل، فأحببت اختصاره على المنهج المعروف، والسبيل المألوف، ليسهل تناوله بضمّ مُنتشرة، ويقصر تطاوله بنظم مُنتشرة ...".⁽²⁾

فالمصباح المنير إذا، من المعاجم الموجزة، اهتم فيه المؤلف بالاصطلاحات الفقهية، لأنه هدف من تأليفه شرح ألفاظ "شرح الوجيز" كما سبق ذكره، لذلك صنّفه صاحب "معجم المعاجم" ضمن معاجم المصطلحات.⁽³⁾

ولكن من أين استقى الفيومي مادته اللغوية في شرح الألفاظ؟ وردت الإجابة عن ذلك في خاتمة الكتاب، حيث ذكر أنه قد جمع أصله من نحو سبعين كتابا ما بين معاجم وموسوعات وكتب تفسير ونحو ودواوين شعر. يقول في ذلك : "وهذا ما وقع عليه الاختيار من اختصار المطول، وكنت جمعت أصله

من نحو سبعين مُصنّفًا ما بين مُطوّل ومُختصر، فمن ذلك التهذيب للأزهري... والمجلد لابن فارس وكتاب مُتخَيّر الألفاظ له، وإصلاح المنطق لابن السكّيت وكتاب الألفاظ وكتاب المذكر والمؤنث وكتاب التوسعة له، وكتاب المقصور والممدود لأبي بكر بن الأنباري وكتاب المذكر والمؤنث له، وكتاب المصادر لأبي زيد سعيد بن أوس الأنصاري وكتاب النوادر له، وأدب الكاتب لابن قتيبة، وديوان الأدب للفارابي، والصحاح للجوهري... ومن كُتبٍ سوى ذلك... مما تراه في مواضعه...⁽⁴⁾؛ فالكتاب إذا مستخلص من أهم مصادر اللغة العربية وآدابها.

وما زاد من قيمته - في هذا المجال - أن الفيومي ألحق به دراسة موجزة ومركّزة ضمّت ذخيرة علمية لا يستغني عنها الباحثون في علوم اللغة العربية، بما مسائل من النحو والاشتقاق والتصريف والمصادر والجموع والتذكير والتأنيث إلخ...، حيث جاءت القواعد العامة لهذه المسائل مبوّبة ومنظمة في أسلوب ميسّر موضّح في خاتمة الكتاب.

منهج المصباح المنير

قبل تفصيل الحديث في منهجه، ينبغي التذكير بأن الدارس يحتاج "لحل مشكلاته اللغوية في كثير من الأحيان إلى الموجزات التي يخفّ حملها، ويسهل استعمالها، فإن أعجزه الوصول إلى ما ينبغي اضطرّ إلى اللجوء إلى الموسوعات ليجد فيها طلبته. ومن الموجزات التي حظيت باهتمام القارئ العربي الموجزات التي اقتبست من كتاب الجوهري، ومن أشهرها مختار الصحاح للرازي (ت بعد سنة 691 هـ)، وقد سار على طريقة الجوهري في تنظيم أبوابه وفصوله وترتيب موادّه. وهناك موجز نال الشهرة كذلك، ولكنّه لم يقتبس من الجوهري وحده،

كما لم يَسِرْ على طريقته ونهج، وإنما اتَّخذ المنهج الذي بدأه البرمكي، وشهره الزمخشري. وأعني بهذا : كتاب المصباح المنير الذي ألفه... الفيومي⁽⁵⁾.

إذا شهرة المصباح المنير تعود في جانب منها لكونه معجماً موجزاً، سهل الاستعمال، لكن هناك جوانب أخرى ساهمت في تسليط الضوء عليه، ومنها في هذا السياق انتماؤه لمدرسة معجمية نضع الكلمة تحت حرفها الأول بعد تجريدتها، والتي ظهرت بواكيرها في "كتاب الجيم" لأبي عمرو الشيباني (ت 206 هـ)، ثم في معجم "مقاييس اللغة" لأحمد بن فارس (ت 395 هـ)، لتكتمل معالمها على يد الزمخشري (ت 538 هـ) في معجم "أساس البلاغة"⁽⁶⁾.

وقد سار الفيومي على نهج الزمخشري في اعتبار الأوائل ثم الثواني ثم الثالث؛ وقسم "المصباح المنير" إلى أبواب وفق الحرف الأول من الحروف الأصلية للكلمة، وسَمَّى كل باب منها كتاباً. وجعل عددها تسعة وعشرين باباً، أو حرفاً، لأنه عقد باباً خاصاً للحرف المُركَّب (لا)، ووضعه بين باقي الواو والياء. وينبغي الإشارة في هذا السياق إلى أن الفيومي قد سبقه بعض اللغويين في جعل الحروف الهجائية تسعة وعشرين حرفاً، ولكن باعتبار آخر، وهو ضمَّ الهمزة التي تحقق، أو تجعل حرف لين، ومن هؤلاء اللغويين ابن دريد (ت 321 هـ) في "جمهرة اللغة"، والأزهري (ت 370 هـ) في "تهذيب اللغة".

ويضع الفيومي الكلمة الزائدة على ثلاثة أصول بعد المادة الثلاثية المشتركة معها في الحرف الثالث - إن وجدت -، فكلمة بِسْمَلٍ وضَعَهَا بعد كلمة بسم ، والصهرج بعد الصهر، والمهرجان بعد مهر، ولكن إذا لم تشترك الكلمة الزائدة على الأصول الثلاثية مع المادة الثلاثية الأصول في الحرف الثالث لهما، التزم في ترتيبها الحرف الأول فالثاني، ووضعها في أول الفصل، ومن ذلك مثلاً المواد الآتية:

(أذريجان) نجدها في صدر فصل الألف مع الذال، ويأتي بعدها (إذ)، ونجد كلمة (سجستان) في صدر فعل السين مع الجيم، ويأتي بعدها (سجد)، و(الرساق) في صدر فصل الراء مع السين، ويأتي بعدها (رسب)، و(الوسواس) يأتي بعدها (الوسط)، و(العسكر) قبل (عسب) إلخ

وقد أشار الفيومي إلى ما ذهب إليه في هذا السياق بقوله: "وأما الأسماء الزائدة على الأصول الثلاثة، فإن وافق ثالثها لام ثلاثي ذكرته في ترجمته نحو البرقع فيذكر في برق، وإن لم يوافق لام ثلاثي فإنما ألترم في الترتيب الأول والثاني، وأذكر الكلمة في صدر الباب، مثل (اصطبل)".⁽⁷⁾

ودائما في سياق وضع الكلمة الأصلية في مكانها، فقد دأبت معاجم اللغة العربية في ترتيب المواد المعجمية على إعادتها إلى أصولها إن تحولت عنها، فإن كانت عين المادة ألفا منقلبة عن واو أو ياء عادت إلى أصلها الواوي أو اليائي في وضعها المعجمي، فكلمة (آب) موضعها فصل الألف والواو والباء، وكلمة (باع) موضعها فصل الباء والياء والعين.

أما الفيومي فقد خالف المعاجم في وضع المواد المهموزة العين، حيث انتهج في ذلك طريقة صرفية، أي اعتمد حركة ما قبل الهمزة، فإن كانت كسرة ألحقها باليائية العين (فكلمة بئر وضعها في فصل الباء والياء)، وكذلك الكلمة المهموزة العين المفتوح ما قبلها (فكلمة رأس وضعها أيضا في فصل الراء والياء). يقول الفيومي في هذا السياق: "وإن وقعت الهمزة عينا وانكسر ما قبلها جعلتها مكان الياء نحو البير والذيب، وإن انضم ما قبلها جعلتها مكان الواو لأنها تسهل إليها نحو البوس. وكذا إن انفتح ما قبلها لأنها تسهل على الألف والألف المجهولة كواو كالفاس والراس، على أنهم قالوا: الهمزة لا صورة لها وإنما تكتب بما تسهل إليه".⁽⁸⁾

أما الذي سار عليه أغلب المعجميين فهو مراعاة الهمزة غير ملتفتين إلى حركة ما قبلها.

مميزات المصباح المنير

ما يلفت انتباه مستعمل هذا الكتاب، هو حرص الفيومي الشديد على ضبط صور المادة بوسائل شتى . ومن سمات هذا الضبط التمثيل بلفظ مشهور للدلالة على وزن كلمة غير مشهورة، كقوله : (الزَنَدِيقُ مثل قنديل)؛ (الزُّنَّار .. وزان تُفَاح)، (السَّامِدُ وزان سَلام)، (السَّماطُ وزان كتاب)، (الثَّغَرُ وزان رُطْبَ)، (الهُبُعُ وزان رُطْبَ)، (الوَلِيُّ مثال فَلَسَ)، (الوِثَامُ مثل الوفاق وَرَنا ومعنى).

وقد يضبط جمع الكلمة كذلك بوزن مشهور كقوله : (إماء وزان كتاب... وقد تجمع (أَمَوات) مثال (سَنَوات)، (الإهاب ... والجمع (أُهَبُ) بضمتين على القياس مثل كتاب وكتب)، (البُرْمَةُ : القِدْرُ من الحجر والجمع (بُرَم) مثل غُرْفَة وغُرْفَ)، (الجَنِين .. والجمع (أَجَنَة مثل دليل وأدلة)، (المِشْوَذ... العِمامة والجمع (مِشَاوِذ) مثل مِقْوَد ومَقاوِد)، (العَرْش... والجمع (عُرُوش) مثل فَلَس وفُلُوس)، (والتَّكْبَةُ المُصَيِّية والجمع (تَكَبَات) مثل سَجْدَة وسَجَدَات)، (الوِزْر : الإثم ... والجمع (أَوَزار) مثل حِمْلٌ وأَحْمال).

وكثيرا ما ينص الفيومي على نوع الضبط، فيقول : (الأوان : الحين بفتح الهمزة، وكسرها لغة...)، (البَدَل : بفتحتين و(البَدَل) بالكسر و(البديل) كُلُّها بمعنى...)، (البُؤْس : بالضم وسكون الهمزة : الضَّرُّ)، (الحَلْسَة : بالفتح المَرَّة، و(الحُلْسَة) بالضم ما يُخَلَس)، (الصُّوان : بضم الصاد وكسرها ... وهو ما

يُصان فيه الشيء)، (الغِرَّة : بالكسر الغفلة، و(الغُرَّة) بالضم : من الشَّهْر وغيره أوَّلُه)، (المَلْبَس بفتح الميم والباء مثل اللباس ...).

وعندما يكون بصدد الأفعال، فإنه يضبطها بالتمثيل بأفعال متداولة مشهورة الضبط، وقد يورد مصادرها كذلك في التمثيل، كقوله : (بَزَغَ البَيْطار والحاجِم (بَزْغًا) من باب قتل : شَرَطَ وأسال الدم)، (بَسَمَ (بَسْمًا) من باب ضرب : ضحك قليلا من غير صوت)، (حَمَيْتُ المَكَانَ (حَمِيًا) من باب رمى و(حَمِيَّةٌ) مَنَعْتُهُ عَنْهُمْ)، (خَلَدَ بالمكان (خُلُودًا) من باب قعد : أقام)، (زاح الشيء عن موضعه (يَزُوحُ) (زَوْحًا) من باب قال و(يَزِيحُ) (زَيْحًا) من باب سار : تنحى، وقد يُستعمل مُتَعَدِّيًا بنفسه فيقال (زُحِثْتُ) والأكثر أن يتعدى بالهمزة فيقال (أَزَحِثْتُ) (إِزَاحَةً)، (شَمِلَهُمُ الأَمْرُ شَمَلًا من باب تعب : عَمَّهُم، وشَمَلَهُمُ (شُمُولًا) من باب قعد لغة)، (كَرَعَ في الماء (كَرْعًا) من باب نفع و(كُرُوعًا) شَرِبَ بفيه من موضعه...)، (مَارَهُمُ (مَيْرًا) من باب باع : أتاهاهم (بالميرة) بكسر الميم وهي الطعام)، (نَمَى الشيءُ (يَنْمِي) من باب رمى (نمَاءً) بالفتح والمد : كَثُرَ، وفي لغة (يَنْمُو) (نُمُوًا) من باب قعد)، (وَعَيْتُ الحَدِيثَ (وَعِيًا) من باب (وَعَدَ) حَفِظْتُهُ وَتَدَبَّرْتُهُ).

إن هذه العينة من النماذج المتعلقة بالضبط، تبين حرص الفيومي على إرشاد الدارس إلى النطق السليم للفظة محل الشرح، والأخذ بيده مع الصيغ المختلفة للمادة واشتقاقاتها حتى يقف على أصلها، ويتعرف على دلالاتها .

وفي هذا الصدد، لا يفوتنا أن نعرِّج على منهج الفيومي في وضع المواد محل الشرح، وما يلاحظ في إيراد هذه المواد هو عدم التزام الفيومي بصورة واحدة، إذ قد ترد المادة في صورة اسم معرف بأداة التعريف، كقوله : (الإشْفَى : آلة الإسكاف)، (البُرْثُس : قَلَسُوةٌ طويلة والجمع البرانس)، (البَلَحُ : ثَمَرُ النخل ما دام أخضرَ قريباً إلى الاستدارة ...)، (الحَبُّ بالكسر الحَدَّاع).

وقد ترد المادة في صورة الفعل متصلاً بفاعله ومصدره، وبمفعوله المباشر أو غير المباشر (بواسطة حرف الجر)، كقوله : (أَزِفَ الرَّحِيلُ (أَزْفًا) من باب تعب و(أَزَوْفًا) دنا وقرب، و"أَزِفَتِ الْآرِفَةُ" دَنَتِ الْقِيَامَةُ)، (بَرَعَمَ النَّبْتُ (بَرَعَمَةً) استدارت رؤوسه وكثر ورقه)، (تَاخَ الشَّيْءُ (تَيْحًا) من باب سار : سَهَلَ وَتَيْسَرَ، و(أَنَاحَهُ) اللهُ تَعَالَى (إِتَاحَةً) يَسَّرُهُ)، (رَاغَ الثَّعْلَبُ (رَوَغًا) من باب قال و(رَوَغَانًا)، ذهب بمنة ويسرة في سرعة خديعة فهو لا يستقر في جهة...)، (عَبَّ الرَّجُلُ الْمَاءَ (عَبًّا) من باب قتل شَرِبَهُ من غير تنفّس)، (عَصَمَهُ اللهُ مِنَ الْمَكْرُوهِ (يَعَصِمُهُ) من باب ضرب : حَفِظَهُ وَوَقَاهُ)، (فَطَرَ اللهُ الْخَلْقَ (فَطَرًا) من باب قتل خَلَقَهُمْ، والاسم الْفِطْرَةُ بالكسر...)، (قَافَ الرَّجُلُ الْأَثَرَ (قَوَفًا) من باب قال : تَبَعَهُ و(اِقْتَفَاهُ) كذلك فهو قَائِفٌ...)، (لَحِقْتُهُ وَلَحِقْتُ بِهِ (أَلْحَقْتُ) من باب تَعِبَ (لَحَاقًا) بِالْفَتْحِ أَدْرَكَتْهُ...)، (نَصَحْتُ لَزَيْدٍ (أَنْصَحُ) (نُصْحًا) و(نَصِيحَةً) : هذه اللغة الفصيحة وعليها قوله تعالى : "إِنْ أَرَدْتُ أَنْ أَنْصَحَ لَكُمْ"، وفي لغة يتعدى بنفسه فيقال : (نَصَحْتُهُ) : وهو الإخلاص والصدق والمشورة والعمل، والفاعل : (ناصح)...)، وقد ترد المادة في صورة المصدر كقوله : (الظَّنُّ : مصدر من باب قَتَلَ وهو خلاف اليقين ..)، و(الْعَنَتُ : الخطأ وهو مصدر من باب تَعِبَ)، و(الْقَدَرُ، الوسخ وهو مصدر "قَدَرَ" الشيء فهو "قَدِيرٌ" من باب تَعِبَ، إذا لم يكن نظيفاً)، و(الْقُنُوتُ مصدر من باب قَعَدَ : الدُّعَاءُ وَيُطْلَقُ عَلَى الْقِيَامِ فِي الصَّلَاةِ ...)، و(الْجَهْدُ) بِالْفَتْحِ لا غير النهاية والغاية، وهو مصدر من (جَهَدَ) فِي الْأَمْرِ (جَهْدًا) من باب نَفَعَ، إذا طلب حتى يبلغ غايته في الطلب)، و(الْهَمْسُ : الصَّوْتُ الْخَفِيُّ وهو مصدر (هَمَسْتُ) الْكَلَامَ، من باب ضرب : إذا أخففته ...).

وإذا كان الأصل في العمل المعجمي هو وضع المادة أولاً في صيغة الأفراد ثم إعطاء جمعها، فإن الفيومي في بعض المواضع قد أورد المادة في صورة الجمع

ثم أعطى بعد ذلك صيغتها الإفرادية، ومن ذلك قوله : (الْأَثْلُ : شَجَرٌ عَظِيمٌ لَا ثَمَرٌ لَهُ، الْوَاحِدَةُ (أَثْلَةٌ) ...)، و(الْإِجَاصُ : مُشَدَّدٌ، مَعْرُوفٌ، الْوَاحِدَةُ (إِجَاصَةٌ)...) و(الْحَشَفُ : أَرْدَأُ الثَّمَرِ ... الْوَاحِدَةُ (حَشَفَةٌ)...)، و(الذُّبَابُ : جَمْعُهُ فِي الْكَثَرَةِ (ذِبَابٌ) ... وَفِي الْقَلَّةِ (أَذْبَةٌ) الْوَاحِدَةُ : (ذُبَابَةٌ) ، و(السُّوسُ : الدُّودُ الَّذِي يَأْكُلُ الْحَبَّ وَالْخَشَبَ، الْوَاحِدَةُ (سُوسَةٌ)، و(شَوْكُ الشَّجَرَةِ مَعْرُوفٌ، الْوَاحِدَةُ (شَوْكَةٌ)، و(الْعَيْسُ : إِبِلٌ بَيِضٌ فِي بَيَاضِهَا ظُلْمَةٌ خَفِيَّةٌ، الْوَاحِدَةُ (عَيْسَاءُ)، و(الْهَمَجُ : ذُبَابٌ صَغِيرٌ كَالْبَعُوضِ يَقَعُ عَلَى وَجْهِ الدُّوَابِّ، الْوَاحِدَةُ (هَمَجَةٌ)...) وَيُقَالُ لِلرَّعَاعِ (هَمَجٌ) عَلَى التَّشْبِيهِ، و(الْيَمَامُ : قَالَ الْأَصْمَعِيُّ هُوَ الْحَمَامُ الْوَحْشِيُّ، الْوَاحِدَةُ (يَمَامَةٌ)...) .

ومن الطبيعي أن يتتبع الفيومي صيغ المادة المختلفة، ولو بصورة موجزة، فقد أورد من مشتقاتها ما رآه مستعملاً أو يحقق الغرض، فأشار إلى ذلك بقوله: "واقترعت من تلك الزيادات على ما هو الأهم ولا يكاد يُستغنى عنه"⁽⁹⁾، ويمكن في هذا السياق إيراد المثل الآتي : (عَمَدْتُ لِلشَّيْءِ (عَمَدًا) مِنْ بَابِ ضَرَبَ وَ(عَمَدْتُ) إِلَيْهِ قَصَدْتُ وَ(تَعَمَّدْتُ) قَصَدْتُ إِلَيْهِ أَيْضًا... قَالَ فَعَلْتُ ذَلِكَ (عَمَدًا) عَلَى عَيْنٍ وَ(عَمَدَ عَيْنٍ) أَيْ بَحِثُ وَبَقِين ... وَعَمَدْتُ الْحَائِطَ (عَمَدًا) دَعَمْتُهُ وَ(أَعَمَدْتُ) بِالْأَلْفِ لُغَةً وَ(الْعِمَادُ) مَا يُسْنَدُ بِهِ، وَالْجَمْعُ (عَمَدٌ) بَفَتْحَتَيْنِ، وَ(اعْتَمَدْتُ) عَلَى الْكِتَابِ ... وَ(الْعُمْدَةُ) مِثْلُ (الْعِمَادِ) وَأَنْتَ (عُمْدَتُنَا) فِي الشَّدَائِدِ أَيْ مُعْتَمِدُنَا...) .⁽¹⁰⁾

غير أن الإيجاز في شرح صيغ المادة المختلفة يختل عنده في بعض المواضع، والمتثلة أساساً في المواد التي لها علاقة بأحكام الشريعة الإسلامية، أو بمسائل اللغة بشكل عام؛ فيعتمد الفيومي إلى تمكين القارئ من الاطلاع على كثير من المعاني الشرعية والمصطلحات الفقهية، وكذا تنويره ببعض الأحكام التي قد تفيده في دينه ودنياه .

ولا غرابة في تسليط الضوء على هذه المسائل في هذا المعجم، لأن هدف صاحبه كان في الأساس شرح غريب "الشرح الكبير" للرافعي، وهو كما سبق ذكره في فقه الشافعية؛ "وهذا اشتمل معجمه المختصر على كثير من الاستطرادات والتفصيلات التي تعني الفقيه والنحوي أو الدارس المتخصص عموماً أكثر مما تعني الطالب العادي، فضلاً عن الناشئ المبتدئ ؛ وتجعل من الكتاب أقرب في حقيقته إلى المعاجم الخاصة منه إلى المعاجم اللغوية العامة"⁽¹¹⁾.

والأمثلة على هذه القضايا كثيرة ومتعددة بحيث قد لا تخلو منها صفحة من صفحات المعجم. ومن ذلك مثلاً : "الْخَصْرُ : من الإنسان وَسَطُهُ وهو الْمُسْتَدِقُّ فوق الْوَرَكَيْنِ وَالْجَمْعُ (خُصُورٌ) مِثْلَ فَلَسٍ وَفُلُوسٍ. و(الْإِخْتِصَارُ) و(التَّخَصُّرُ) في الصلاة : وضع اليد على الْخَصْرِ. و(الْإِخْتِصَارُ) الطريق، سَلَكْتُ الْمَأْخِذَ الْأَقْرَبَ، ومن هذا (إِخْتِصَارُ) الكلام وحقيقته الإقتصار على تقليل اللفظ دون المعنى، ونُهِيَ عن (إِخْتِصَارِ) السَّجْدَةِ، قال الأزهري يَحْتَمِلُ وَجْهَيْنِ أَحَدُهُمَا أَنْ يَخْتَصِرَ الْآيَةَ الَّتِي فِيهَا السُّجُودُ فَيَسْجُدُ بِهَا، والثاني أَنْ يَقْرَأَ السُّورَةَ فَإِذَا انْتَهَى إِلَى السَّجْدَةِ جَاوَزَهَا وَلَمْ يَسْجُدْ لَهَا ..."⁽¹²⁾ وهناك أمثلة يطول فيها الشرح حيث يتناولها الفيومي من شتى الجوانب اللغوية والشرعية، ويناقشها إلى الحد الذي يزيل إهمالها ويعطي الرأي الفاصل والأنسب في دلالتها.

كما يحفل هذا الكتاب بمسائل كثيرة في اللغة والنحو، يساهم الفيومي بمناقشتها، وإيراد أقوال العلماء فيها، بتسليط الضوء الكافي في شرح الدلالات، وإزالة الغموض على كثير من المشكلات. وقد لا تخلو مادة في "المصباح المنير" من التعرض لقضايا صوتية أو صرفية أو نحوية، ومراجعة سريعة لأي منها، كافية لتوضيح الجهود التي بذلها الفيومي في هذه الجوانب وبالتالي إعطاء مكانة متميزة لكتابه.

وبما أن هذا الكتاب يعد - مقارنة بأغلب المعاجم العربية - من الأعمال الموجزة، فإنني سأحاول أن أركز على الجانب الدلالي في الشرح والتفسير، وما امتاز به في إفادة القارئ بالتعرض للمادة اللغوية من جوانب متعددة ولكن كذلك بدقة وإيجاز، وهي طريقة لا تبعث الملل أثناء المطالعة في هذا المعجم بقدر ما تشدّ القارئ إلى ذلك الحشد الموجز والمركز من المعلومات، المدعمة بطائفة من النصوص والاستشهادات.

وفي هذا المجال أشير في البداية إلى وسائل تفسيره للمعنى، حيث يستعين - كأغلبية المعاجم - باللفظ المرادف لإيضاح المعنى، يقول مثلاً: (بَعَثَ: بَعَثًا... فاجأه، وجاء (بَعَثَ) أي فجأه...) ⁽¹³⁾، (البهاء: الحُسْن والجَمال... ⁽¹⁴⁾)، (البال: القلب، وخطر (بَيَّالٍ) أي بقلبي...)، (الخُف: الهلاك) ⁽¹⁵⁾، (قَلَعَتْه: نَزَعَتْه) ⁽¹⁶⁾، (المُدِيَة: الشَّقَرَة) ⁽¹⁷⁾؛ أو يوظف العبارة في شرح المعنى، كقوله مثلاً: (الإشْفَى آلة الإسْكَاف) ⁽¹⁸⁾، (البَقْلُ: كلُّ نبات اخضُرَّت به الأرض) ⁽¹⁹⁾، (التَّلْعَة: مجرى الماء من أعلى الوادي...) ⁽²⁰⁾، (العَفَر: وجه الأرض ويطلق على التراب...) ⁽²¹⁾، (قَطَطْتُ القلم: قطعت رأسه...) ⁽²²⁾. وقد اكتفى الفيومي في بعض المواضع بكلمة (معروف) في شرح بعض الكلمات، لشيوعها على ألسنة العامة والخاصة من الناس، لذلك نجد يقول مثلاً: (الإكاف: للحمار معروف)، (الببغاء: طائر معروف)، (لُعْطاس: معروف)، (الهرأوة: معروفة)، (الياسمين: مشموم معروف). ويستعين الفيومي كذلك باللفظ المخالف (وأحياناً يسميه الضد أو النقيض) في أثناء شرحه لكثير من الألفاظ، يقول مثلاً: (الحركة خلاف السكون)، (الذكورة خلاف الأنوثة)، (السماحة نقيض الملاحاة)، (رَفَعَ خلاف خَفَضَ)، (حَقَنَ خلاف هَدَرَ)، (الرُّشد خلاف الغي)، (الظن خلاف اليقين)، (شَقِيَ ضد سَعَدَ)، (اليد الشمال خلاف اليمين)، (العدل خلاف الجور)، (العبد خلاف الحر).

ويتبع الفيومي معاني الألفاظ، فيشير إلى ما يحمله اللفظ الواحد من دلالات فمن ذلك قوله مثلاً : (فَرِحَ : (فَرَحًا) فهو (فَرِحَ) و(فَرَحَان)، ويُستعمل في معانٍ أحدها، الأشر والبَطَر وعليه قوله تعالى : "إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ" (القصص/76)، والثاني : الرُّضَا وعليه قوله تعالى : "كُلَّ حِزْبٍ بِمَا لَدَيْهِمْ فَرِحُونَ" (المؤمنون/54 واللفظ في الروم/32)، والثالث : السُّرُور وعليه قوله تعالى : "فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ" (آل عمران/23).

وقد كان تناوله لمعاني اللفظ الواحد - إن وجد - بارزاً في الكتاب، إلا أنه ينبغي الإشارة هنا، أن تعرّضه لظاهرة الأضداد في ألفاظ اللغة كان قليلاً، وقد يعود ذلك لقلة الألفاظ المتضادة في حد ذاتها؛ لذلك كانت الأمثلة - في هذا المعجم - قليلة، منها قوله مثلاً : (والبَيِّن : بالفتح من الأضداد يُطلق على الوَصْل وعلى الفُرقة ...) (24)، (الجَوْن يُطلق بالاشتراك على الأبيض والأسود ...) (25).

إضافة لما ذكر سابقاً، من تعدد وسائل التفسير، يغوص الفيومي في الأصل الدلالي لكثير من الألفاظ، فقد يتعرض إلى ناحية بنائها، ويشير إلى الأصل الذي تركبت منه، يقول مثلاً : (بَسْمَلٌ : بَسْمَلَةٌ إذا قال أو كتب بسم الله، وأنشد الأزهري :

لقد بَسْمَلَتْ هُنْدٌ غَدَاةً لَقِيَتْهَا Δ فَيَا حَبْدَا ذَاكَ الدَّلَالُ الْمُبْسَمَلُ
ومثله حَمْدَلٌ وَهَلَلٌ وَحَسْبَلٌ وَحَيْعَلٌ وَسَبْحَلٌ وَحَوَّلَقٌ وَحَوَّقَلٌ إذا قال (الحَمْدُ لله)، و(لا إله إلا الله)، و(حسبنا الله)، و(حيّ على الصلاة)، و(سبحان الله)، و(لا حول ولا قوة إلا بالله) ...).

وقد يعود إلى الأصل الدلالي، وكيف أُطلق اللفظ على المعنى في بداية الوضع اللغوي، فيقول مثلاً : (وقولهم أحرَزَ (قَصَصَب) السَّبَقَ أصله أنهم كانوا ينصبون في حَلَبَةِ السَّبَاق قَصَبَةً فَمَنْ سَبَقَ واقتلَعها وأخذها لِيُعْلَمَ أَنَّهُ السَّابِقُ من

غير نزاع ثم كَثُرَ حتى أُطْلِقَ على المُبَرِّزِ والمُسَمَّرِ⁽²⁶⁾؛ ويقول في موضع آخر :
(الْمُنْحَة : بالكسر في الأصل الشاة أو الناقة يُعْطِيهَا صَاحِبُهَا رَجُلًا يَشْرَبُ لَبَنَهَا
ثم يَرُدُّهَا إِذَا انْقَطَعَ اللَّبَنُ، ثم كَثُرَ استعماله حتى أُطْلِقَ على كُلِّ عَطَاءٍ)⁽²⁷⁾؛
وبعد إيراد معاني لفظة (الأهل) يضيف قائلا : (وقولهم: (أَهْلًا وسَهْلًا
ومَرْحَبًا) معناه أُتِيَتْ قَوْمًا أَهْلًا ومَوْضِعًا سَهْلًا واسعا فابْسُطْ نَفْسَكَ واستأنس
ولا تستوحش)⁽²⁸⁾.

هذا هو منهج الفيومي - ذكر الأصل الدلالي - في مواضع لا يمكن
حصرها، فهو يشير مثلا إلى أصل تسمية الشهور العربية : (رمضان، شوال، ذو
القعدة، ذو الحجة...) ⁽²⁹⁾، أو يعطي الأصل الدلالي لعبارة (جاء في عَقِيهِ)⁽³⁰⁾،
إلخ

وفي السياق ذاته، عمد الفيومي إلى شرح الأصل الدلالي لكثير من أسماء
الأعلام العربية، ويمكن الإشارة هنا إلى بعض الأمثلة، وهي كثيرة جدا في
معجمه، يقول مثلا : (الأَوْسُ : الذئب وسُمِّيَ به ومُصَغَّرُهُ أيضا)⁽³¹⁾،
(وعُكَّاشَة : اسم رَجُلٍ من الصَّحَابَةِ ...، وفي التهذيب العُكَّاشَة بالتحليل
وبالتخفيف العنكبوت وبها سُمِّيَ الرَّجُلُ)⁽³²⁾، (الحَنْفُ : الاعوجاج في
الرَّجُلِ ... فالرَّجُلُ أَحْنَفُ وبه سُمِّيَ)، (أُسَامَة : عَلَمُ جنس على الأسد ... وبه
سُمِّيَ الرَّجُلُ)⁽³³⁾، (دَرَمَ : دَرَمًا) ... مشى مَشْيًا مُتْقَارِبَ الخطأ فهو (دارم)
وبه سُمِّيَ (دارم) أبو قبيلة من تميم والنسبة (دارمي)⁽³⁴⁾، (والليث : الأسد وبه
سُمِّيَ الرَّجُلُ)⁽³⁵⁾، (وَأَلَّ : إلى الله (يَلُّ) ... التَّجَأُ وباسم الفاعل سُمِّيَ ومنه
(وائِلُ بن حُجْرٍ) وهو صحابي و(سَحْبَان وائل ...) ⁽³⁶⁾.

وتبرز عناية الفيومي أكثر بالتدقيق في المعاني والإشارة إلى الأصل الدلالي
لكثير من المواد اللغوية، في تعرضه أيضا إلى الفروق الدلالية بين الألفاظ
المتقاربة في المعنى، ومن الأمثلة على ذلك قوله مثلا : (... وفرّقوا بين الخائن

والسارق والغاصب بأن (الخائن) هو الذي خان ما جعل عليه أمينا، والسارق من أخذ خُفْيَةً من مَوْضِعٍ كان ممنوعا من الوصول إليه، وربما قيل كل سارق خائنٌ دون عكس، والغاصب من أخذ جهازا معتمدا على قوته⁽³⁷⁾، وعلى هذه الشاكلة، ذكر الفرق بين مسكين وفقير⁽³⁸⁾، وبين كُدُس وعُرْمَة⁽³⁹⁾، وبين الظل والفيء⁽⁴⁰⁾... الخ.

وهي إشارات لغوية دقيقة مدعمة بآراء العلماء، حشدها الفيومي في معجمه مستدلا ببعضها، ومستقلا برأيه في بعضها الآخر، ليضع بين أيدينا مصباحه وقد سلط به الضوء على الغامض من الدلالات. ويحفل المعجم من ناحية أخرى بطائفة كبيرة من أسماء النبات والحيوان ولكن بشكل موجز ودقيق، مع التعرّض لضبطها، وبما يطرأ على صيغها من تذكير وتأنيث، أو إفراد وتثنية وجمع، أو الإشارة إلى أصلها العربي أو أنها معربة، إلى غير ذلك من المسائل المختلفة مع التدعيم بالشواهد اللازمة، كما فعل مع بقية المواد اللغوية.

وبما تجدر الإشارة إليه في هذا المجال، تعرّض الفيومي إلى الألفاظ التي انحدرت إلى العربية من لغات مجاورة، وأصبحت متداولة في المكتوب والمنطوق، وبين العامة والخاصة، وإن كان أغلبها - حسب ما ورد في "المصباح المنير" - فارسي مُعَرَّب، يقول الفيومي مثلا : (الأستاذ: كلمة أعجمية ومعناها الماهر بالشيء، وإنما قيل أعجمية لأن السّين والذال المعجمة لا يجتمعان في كلمة عربية...) ⁽⁴¹⁾، و(الإستبرق: غليظ الديباج : فارسي مُعَرَّب) ⁽⁴²⁾، و(الباذنجان : من الخضراوات بكسر الذال وبعض العرب يفتحها فارسي مُعَرَّب) ⁽⁴³⁾، و(الصنّدة : كلمة أعجمية، وهي شبه الخُفّ) ⁽⁴⁴⁾ و(الإجاص : مشدّد، معروف، الواحدة (إجاصة) وهو مُعَرَّب لأن الجيم والصاد لا يجتمعان في كلمة عربية) ⁽⁴⁵⁾، و(التّرّد : لعبة معروفة وهو مُعَرَّب) ؛ والألفاظ المُعرّبة كثيرة في هذا

المعجم، ولم يعدّها الفيومي كذلك استناداً إلى رأي العلماء فقط، بل يتضح في كثير من المواضع أنه على دراية ببناء اللفظ العربي الأصيل، وبإمكانه التمييز بينه وبين اللفظ الدخيل، لذلك وجدناه يشير إلى بعض العلامات التي يُعرف بها اللفظ المُعَرَّب، كاجتماع السين والذال، أو الجيم والقاف، أو التاء والطاء، أو الجيم والصاد، إلى غيرها من العلامات التي عاجلها علماء اللغة في باب المُعَرَّب. (46)

بقي أن أشير إلى عامل مهم، ساهم في تدعيم شروح الفيومي للمواد اللغوية المختلفة، ألا وهو الشواهد التي أوردها في سياق الشرح والتفسير، وبقدر ما كان المعجم "موجزاً" كانت الشواهد مركزة ومختصرة، ويأتي على رأسها الاستشهاد بالقرآن الكريم وبالحديث النبوي الشريف، وبعيون كلام العرب : من شعر ونثر.

إن استقاء الشواهد من معين العربية الصافي، ودعّمه باجتهادات علماء اللغة، الذين أخذ عن نحو سبعين من مؤلفاتهم - كما أشرت في بداية هذا المقال، قد أثمر في النهاية معجماً شق طريقه بثبات مع بقية المعاجم اللغوية الأخرى - وإن كان موجزاً وليس عملاً موسوعياً -، ولكنه مع ذلك أفاد معاصريه، ولا يزال يقدم خدماته للباحثين والدارسين.

غير أنه يجب التنبيه إلى أن "المصباح المنير" من مؤلفات القرن الثامن الهجري، وإذا كانت فائدته معلومة في جوانب اللغة المختلفة، كما سبق التفصيل في هذا المقال، فإنه يفتقر طبعاً إلى الألفاظ الحديثة وكذا ألفاظ العلم والحضارة، التي ظهرت بعد عصر الفيومي إلى اليوم.

لذلك ومن أجل الاطلاع على هذا النوع من الألفاظ، ينبغي الاستعانة بأعمال معجمية حديثة، يأتي على رأسها مثلاً "المعجم الوسيط" لمجمع اللغة

العربية بالقاهرة، أو حتى "المعجم الوجيز" للمجمع نفسه، وقد نعود إلى هذين العاملين أو أحدهما في مقال لاحق بحول الله.

طباعات "المصباح المنير"

يبدو أن أقدم طبعة لهذا المعجم تعود إلى سنة 1854 م وذلك عن المطبعة الأميرية بالقاهرة⁽⁴⁷⁾، ثم توالى الطباعات المختلفة بعد ذلك، منها تلك التي صدرت بالقاهرة بتصحيح مصطفى السقا، عن شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي سنة 1950 م في جزأين، ثم صدرت مرة أخرى سنة 1956 م⁽⁴⁸⁾، كما صدرت طباعات أخرى في بيروت وطهران، ولكن تبقى أهمها طبعة دار المعارف بالقاهرة سنة 1977 م، بتحقيق عبد العظيم الشناوي، في مجلد واحد.

إن تعدد طباعات هذا المعجم، خلال القرنين الماضيين (19 - 20 م) كما ورد أعلاه، تبين مدى أهميته وكثرة تداوله بين الباحثين والدارسين، وهو ما بؤاه - حديثا - مكانة متميزة ضمن بقية المعاجم اللغوية التي عرفتها المكتبة العربية.

الهوامش

- 1- المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، تحقيق عبد العظيم الشناوي. دار المعارف، القاهرة، 1977، المقدمة : ص م.
- 2- المصدر نفسه: الصفحة نفسها .
- 3- معجم المعاجم، أحمد الشرقاوي إقبال. دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان. ط 2، 1993 : ص 45، 46. وكذلك صُنف ضمن المعجمات المتخصصة في موضوع (الفقه)، ينظر في ذلك : معجم المعجمات العربية، وجدي رزق غالي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان . ط 1، 1993 : ص 188، 189 .
- 4- المصباح المنير للفيومي: ص 711، 712 .
- 5- المعاجم العربية، دراسة تحليلية، عبد السميع محمد أحمد، دار الفكر العربي، (د . ت) : ص 129.
- 6- ينسب أغلب العلماء هذه المدرسة - التي تضع الكلمة وفق أوائل الحروف حسب التهجي الشائع المعروف - إلى أبي المعالي محمد بن تميم البرمكي اللغوي (ت 411 هـ) . ينظر في ذلك مثلاً :
- مصادر اللغة في المكتبة العربية، عبد اللطيف الصوفي. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة ، الجزائر، (د . ت) : ص 125 - 126.
- المعاجم العربية، دراسة تحليلية، عبد السميع محمد أحمد. دار الفكر العربي، (د . ت) : ص 129.
- مقدمة الصحاح، أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. ط 3، 1404 هـ - 1984 م : ص 89 .
- 7- المصباح المنير، المقدمة : ص ن.
- 8- المصدر نفسه، المقدمة : ص م.
- 9- م . ن، المقدمة : ص ن.

- 10- م . ن : ص 428 ، 429 .
- 11- المعاجم اللغوية العربية، أحمد محمد المعتوق . المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1420 هـ - 1999 م : ص 145 .
- 12- المصباح المنير : ص 170 .
- 13- وينظر : المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة . ط 2، دار الفكر، (د . ت) : 64/1 .
- 14- المرجع نفسه : 75/1 .
- 15- م.ن : 1/154 .
- 16- م.ن : 2/755 .
- 17- م.ن : م.ن : 2/859 .
- 18- م.ن : 1/19 .
- 19- م.ن : 1/66 .
- 20- م.ن : 1/86 .
- 21- م.ن : 2/610 .
- 22- م.ن : 2/744 .
- 23- المصباح المنير : ص 466 .
- 24- وينظر : المزهر في علوم اللغة وأنواعها، لجلال الدين السيوطي . شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلّق حواشيه : محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم . دار الجيل، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت) : 1/392 .
- 25- المرجع نفسه : 1/387 ، 390؛ وينظر : فقه اللغة وأسرار العربية لأبي منصور الثعالبي . شرحه وقدم له ووضع فهارسه ياسين الأيوبي . المكتبة العصرية، صيدا، بيروت . 1422 هـ - 2002 م : ص 348 .

- 26- المصباح المنير : ص 504.
- 27- المصدر نفسه : ص 580، وينظر : فقه اللغة للثعالبي : ص 345.
- 28- المصدر نفسه : ص 28، وينظر : أدب الكاتب لابن قتيبة. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، مطبعة السعادة بمصر. ط 4، 1382 هـ - 1963 م : ص 42.
- 29- المصدر نفسه : ص 107، 108.
- 30- م.ن : ص 419.
- 31- ينظر : أدب الكاتب : ص 57، وينظر : الاشتقاق لابن دريد. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون. منشورات مكتبة المثنى، بغداد، العراق؛ دار المسيرة، بيروت، لبنان. ط2، 1399 هـ، 1979 م : ص 133؛ وينظر : الوافي في الأسماء العربية ومعانيها، بسام محمد عليق. دار الحمراء للطباعة والنشر والتوثيق والتوزيع، بيروت، لبنان . ط1، 2001 م : ص 44.
- 32- الوافي في الأسماء العربية : ص 222.
- 33- أدب الكاتب : ص 58؛ وينظر : الوافي في الأسماء العربية : ص 34.
- 34- أدب الكاتب : ص 63، الاشتقاق : ص 106، الوافي في الأسماء العربية : ص 113.
- 35- الوافي في الأسماء العربية : ص 284.
- 36- المرجع نفسه : ص 347.
- 37- المصباح المنير : ص 184، وينظر : أدب الكاتب : ص 30.
- 38- المصدر نفسه : ص 283، وينظر : أدب الكاتب : ص 29، 30؛ الفروق في اللغة، لأبي هلال العسكري. منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت. ط4، 1400 هـ - 1980 م : ص 170؛ فقه اللغة للثعالبي : ص 104، 105.
- 39- المصدر نفسه : ص 527.

40- م.ن : ص 385، وينظر : أدب الكاتب : ص 23، 24، الفروق في اللغة: ص 304.

41- ينظر : المعجم الوسيط : 17/1.

42- ينظر : المزهر : 280/1، المعجم الوسيط : 17/1.

43- المزهر : 284/1، المعجم الوسيط : 36/1.

44- المزهر : 276/1، المعجم الوسيط : 525/1.

45- المزهر : 271/1، المعجم الوسيط : 17/1/1.

46- ينظر في ذلك مثلاً : المزهر 268/1 - 294.

47- ينظر : معجم المعجميات العربية، وجدي رزق غالي : ص 188.

48- المرجع نفسه : ص 189.

المصادر والمراجع

I - القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع. مجمع خادم الحرمين الشريفين الملك
فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، 1412 هـ.

أ/ المصدر

2 - المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، لأحمد بن محمد بن علي
المُقَرِّي الفيومي. تحقيق عبد العظيم الشناوي. دار المعارف، القاهرة، 1977
م.

ب/ المراجع

3 - أدب الكاتب لابن قتيبة. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل،
مطبعة السعادة. مصر. ط4، 1382 هـ - 1963 م.

4 - الاشتقاق لابن دريد. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون. منشورات
مكتبة المثني، بغداد، العراق؛ دار المسيرة، بيروت، لبنان. ط2، 1399 هـ،
1979 م.

5 - الفروق في اللغة، لأبي هلال العسكري. منشورات دار الآفاق الجديدة ن
بيروت. ط4، 1400 هـ - 1980 م.

6 - فقه اللغة وأسرار العربية لأبي منصور الثعالبي. شرحه وقدم له ووضع
فهارسه ياسين الأيوبي. المكتبة العصرية، صيدا، بيروت. 1422 هـ - 2002
م.

7 - المزهر في علوم اللغة وأنواعها، لجلال الدين السيوطي. شرحه وضبطه
وصححه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه : محمد أحمد جاد المولى وعلي
محمد البحايوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. دار الجيل، بيروت، دار الفكر
للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت) .

- 8 - مصادر اللغة في المكتبة العربية، عبد اللطيف الصوفي. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر (د.ت).
- 9 - المعاجم العربية، دراسة تحليلية، عبد السميع محمد أحمد. دار الفكر العربي، (د.ت).
- 10 - المعاجم اللغوية العربية، أحمد محمد المعتوق. المجمع الثقافي، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1420هـ - 1999 م.
- 11 - معجم المعاجم، أحمد الشرقاوي إقبال. دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان. ط2، 1993 م.
- 12 - معجم المعجمات العربية، وجدي رزق غالي. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان. ط1، 1993 م.
- 13 - المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة. ط2، دار الفكر، (د.ت).
- 14 - مقدمة الصحاح، أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. ط3، 1404 هـ - 1984 م.
- 15 - الوافي في الأسماء العربية ومعانيها، بسام محمد عليق. دار الحمراء للطباعة والنشر والتوثيق والتوزيع، بيروت، لبنان. ط1، 2001 م.

الفهرس

- 05..... المقدمة -
- 07..... مأساة شاعر ومحنة فارس -
- د/ أحمد فليح.
- 39..... الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة في الشعر الأندلسي و المغربي -
- أ.د/ الربيعي بن سلامة.
- 65..... ألف ليلة وليلة حرية السرد/ سرد الحرية -
- د/ أحمد ياسين العرود.
- 101..... هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة 1929/1906 -
- أ.د/ أحمد يوسف.
- 147..... قراءة أسلوبية في رواية " عرس الزين " للطيب صالح -
- أ.دم سعد بوفلاقة.
- 175..... التناس و التناسية في الخطاب النقدي العربي المعاصر -
- د/يوسف وغليسي.
- 211..... جمالية التناسبات الصوتية في التراث البلاغي -
- أ/ مسعود بودوخة.
- 235..... بلاغة التوكيد ومذاقته -
- أ/ احمد شريف حامدي.
- موقف النحاة من توسط الخبر بين الفعل الناسخ و اسمه
- 249..... في باب كان وأخواتها -
- أ/ رشاد صبري.
- 271..... لهجات الاحتجاج عند النحاة -
- د/ إدريس حمروش.
- 289..... معجم "المصباح المنير" و مكائته في المكتبة اللغوية العربية -
- أ/ عبد السلام غجاتي.
- 313..... الفهرس -

تم الطبع بمطبعة جامعة منتوري
قسنطينة / الجزائر

الآداب

مجلة علمية متخصصة و محكمة

تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها

العدد 09 السنة 1429 هـ 2008م

المدير الشرفي: أ.د. عبد الحميد جكون

رئيس الجامعة

مدير التحرير: أ.د. الربيعي بن سلامة

عميد كلية الآداب و اللغات

رئيس التحرير: أ.د. حسن كاتب

أمين التحرير: د. محمد بن زاوي

الهيئة العلمية

أ.د. حسين خمري أ.د. محمد العيد تاورته

أ.د. يحيى الشيخ صالح أ.د. يمينة بن مالك

د. يوسف وغليسي

الهيئة الاستشارية

أ.د. أبو القاسم سعد الله أ.د. مختار نويوات

أ.د. عبد المالك مرتاض أ.د. عبد الله العشي

أ.د. عبد القادر هني أ.د. عبد المجيد حنون